CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

624

junio 2002

DOSSIER:
La razón en el siglo XXI

José Manuel Pérez-Prendes
Europa y América

José Fuster Retali
El cine histórico argentino

Centenario de Wifredo Lam

Entrevista con Rodrigo Rey Rosa

Notas sobre arte brasileño, Julián del Casal, religiones afroamericanas, Edgar Allan Poe y Catherine Millet

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-02-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

624 ÍNDICE

DOSSIER
La razón en el siglo XXI

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Las ilustraciones han sido gentilmente cedidas por el Museo Guggenheim de Bilbao.

DOSSIER
La razón en el siglo XXI



Fray Domingos da Conceiçao: *Cristo de la Resurrección* (siglos XVII/XVIII)

Escenas de la vida filosófica

Hugo Abbati Ochoa

«La vida es el deseo y los problemas.»
En *Simple Men*, película de Hal Hartley

¿Adquirirá la Ilustración fama póstuma, digamos en trescientos o cuatrocientos años, cuando la tan temida racionalidad científico-técnica sea valorada retrospectivamente como algo, después de todo, no tan grave? ¿o se anulará toda distancia crítica de modo que ya no habrá un «pensar» que se piense a sí mismo? El futuro, sin duda, es incierto, lo que no impide que importantes sectores del ámbito cultural que definen el rico Occidente democrático hayan decretado la defunción de la otrora estimada modernidad. Se nos advierte una y otra vez (al menos a aquellos en disposición de ser advertidos) de la inminente catástrofe que acaecerá, o que ya está acaeciendo, al desleído sujeto que surgió en la Europa del siglo XVIII. Todo parece haber pasado ya, y estas ilusiones perdidas, sumadas a la vocación generalizada de finiquito, han generado, al menos, un inquietante vocablo: postismo. Entre las palabras que abrevan en este ingenio, es la así llamada posmodernidad la que mejor resume sus intenciones. Y puesto que cada época debe tomarse en serio los vocablos que la definen, lo que se insinuaba como una moda que rebasaba los reductos académicos para iluminar una(s) nueva(s) visión(es) sobre el mundo, forma ya parte de una habitual narrativa que, inevitablemente, habrá que señalar como posmoderna. La humildad del término, que incluye en sí mismo aquello que ha quedado atrás pero sin garantías de hegelianas superaciones, es engañosa. La abundante producción teórica al respecto y el dominio que esa producción ha logrado en campos tan diversos como, por citar, la teoría literaria y las ciencias empíricas (sí, también se habla de posciencia invocando fractales, teorías del caos y otros asuntos), han cuestionado la percepción del *corpus* epistemológico tradicional y sus consecuencias, esto es, su caducidad.

Frente a esta liquidación intelectual del pasado y un presente de exiguo futuro, el discurso ético, burgués y seguro de sí, construido alrededor de incólumes valores, ha cedido terreno al campo de la estética, una estética resbaladiza y aparentemente vacía de ideologías al uso que no hay que situar

demasiado lejos de cierta concepción del poder (curiosamente, no se habla de pospoder), habida cuenta de que, a diferencia de las teorías modernas y sus, dicen, obsoletas grandes narrativas, no se plantea ningún cambio significativo que permita sostener aquel viejo y querido término, emancipación, que creció bajo las luchas sociales que generó el naciente capitalismo y de las cuales, al menos en parte, se han beneficiado amplios sectores del Occidente desarrollado. La natural percepción trágica y a menudo teñida de premoniciones fatalistas de la producción intelectual de esta parte del mundo (como si el horror fuera una exclusividad de la época), ha pergeñado un entramado discursivo que, bajo el rótulo posmoderno, nos invita a deleitarnos sobre la cubierta del *Titanic* una vez comprobado que contra semejante *iceberg* nada es posible. Un *iceberg* proteico y omnipresente que ha adquirido las características de un capitalismo totalizador que ocupa espacios de poder que alcanzan la propia constitución de la conciencia contemporánea.

Aquí, uno de los vocablos importantes es contextualización, de modo que, ante el infortunio de una Razón que no garantiza la feliz marcha de la Historia, debemos devaluar esas grandes palabras con humildes minúsculas y dar cuenta de los hechos (cualesquiera hechos) partiendo de sus peculiarismos, sean estos de género, étnicos, culturales, etc. Así, en tanto lectores cultos, debemos familiarizarnos con palabras como pluralismo, minorías, fractura (que no articulación, vocablo de éxito absoluto en la década del setenta, que alcanzó hasta mediados de los ochenta, donde toda cosa era articulable o estaba por articularse; por lo que parece natural que ante tanta manipulación se haya terminado en fractura), diferencias (o *différance*, si uno lee en el francés de Jacques Derrida), discontinuidades, etc., y extraer de ello las consecuencias. No hay, entonces, texto sin contexto, asunto que hubiera fastidiado a Lévi-Strauss. Huérfanos, entonces, de un entramado teórico que fije pautas directivas de interpretación, se ha tornado prácticamente imposible buscar cobijo bajo el saber de algún gran nombre, incluyendo aquellos que, habiendo sospechado, se han tornado sospechosos: llámense Marx, Freud o Nietzsche, aunque éste último puede dar un poco más de juego, visto el modo en que los desiertos (particularmente del pensar) han ido creciendo últimamente. Y esto no es todo, ni siquiera se nos deja el consuelo de la renovación respetuosa que se popularizó bajo otro prefijo de éxito: neo; tuvimos así neokantianos, neormarxistas, neofreudianos, y hasta la estrella de la metodología científica que más sólida se presentaba, derivó en un así llamado neopositivismo. Y aquí otro dato curioso que, como diría Heidegger, da que pensar: nunca ha habido neonewtonianos, parece que Einstein impidió ese paso.

Como la Ciencia (con orgullosas mayúsculas y como si sólo hubiera una), mal que bien, va a su aire, mostrándose muy poco receptiva a las críticas que se le dirigen desde otros ámbitos, interesa, en particular, la incidencia que todo esto pueda tener en el campo de la teoría social y política, así como en el nunca claramente delimitado campo de la filosofía que, según algunos proclaman, ha llegado a su fin o, como mal menor, ha dado lugar a un término de prefijo peleón: antifilosofía. De modo que se propone, así como así, como casi sin querer la cosa, acabar con la tradición moderna en tanto proyecto de emancipación, puesto que, así parece decirse, nada se ha emancipado, y hasta el mismo término –emancipación– no es más que un constructo ilusorio que, como todos sabemos (pero Adorno y los frankfurtianos más) ha finiquitado con la ominosa rúbrica de Auschwitz, tumba definitiva de la Razón ilustrada. Es entonces cuando el *post* entra en escena: por ejemplo, definirse como posmarxista da un aura de estar un poco de vuelta de algo que fue importante pero que debemos dejar atrás, sin abandonar, sin embargo, los rastros del *corpus* teórico central: algo que condimente pero que nunca sea la materia principal del plato, ya que la carta posmoderna nos abruma con sus sabores y diversidades.

Ya Max Weber, como es bien sabido, anunció el desencanto del mundo. La malhadada racionalidad dirigida a fines (*Zweckrationalität*), cuyo paradigma realizativo se encuentra en la ya nombrada racionalidad científico-técnica, no es más que la culminación de un proyecto que ha alcanzado un temible nivel de organización burocrática del mundo de la vida (*Lebenswelt*). Este último término era caro a Husserl quien, a pesar de ser el último de los grandes filósofos sistemáticos, no por ello dejó de advertir, en relación al dominio del pensar por las ciencias positivas, que «un mero mundo de hechos genera meros hombres de hechos» (frase que figura en la *Crisis de la ciencia europea*, cuyas primeras secciones se publicaron en el significativo año de 1936). De manera que la superación del mito y del pensamiento religioso a partir de la organización de la vida humana fundada en la perspectiva científica, con el nacimiento de la revolución industrial y el capitalismo, más la instauración de los modos democráticos, todo ello con el hombre en el centro de su destino, devino un fiasco (o un humanismo). O así se dice.

En el aún fresco pasado siglo fueron muchos (pero Heidegger más) los que remontan los males del asunto al mismísimo Platón y su vocación por las esencias trascendentales («toda metafísica, incluido su oponente, el positivismo, habla el lenguaje de Platón», dejó dicho el severo pensador

alemán), crucial punto de partida que deflacionó los avatares de los pobres mortales desde instancias ajenas a sus posibilidades (ya sea ver las ideas cara a cara, asumir el imperativo categórico, acceder al espíritu absoluto, efectuar una definitiva reducción fenomenológica, alcanzar lo indudablemente cartesiano y así). El asunto era la busca de certeza, encontrar una noción clara, bien diferenciada, del objeto del pensamiento que se correspondiera con el universo concebido como una idealidad, un orden, al fin, de tintes no humanos: «aspirar al absoluto pero no pretenderlo», dejó dicho Feuerbach. Se podrá decir que entre las cuestiones que la Ilustración forjó, se encuentra ese logro más a nuestra medida, vacío de dioses, que la ciencia nos depara: establecer certezas provisorias confiando en la propia razón, de modo que, a estas alturas, estamos en situación de curar enfermedades o destruir ciudades enteras, dos muestras representativas de cómo el mundo se inclina a nuestros pies.

¿Y el sujeto? Parece claro que hay un sujeto moderno, y que ese sujeto está abocado a su bancarrota, dicen. De lo que debemos inferir que lo que en verdad se encuentra en cuestión es la busca de la verdad (apodíctica, claro) y el modo en que este sujeto se plantea tal cuestión. Técnicamente, lo que estaría agonizante, si es que ya no ha muerto, es la llamada Metafísica de la Presencia, esa agarradera final que justificaría en última instancia nuestra propia condición, algo-allí-afuera que nos justifique. Mas parece que no hay presencia que trascienda la vida vivida, la constitución material del mundo. Un resumen moderno del asunto debiera considerar algunos pasos inevitables: por un lado, el giro cartesiano, con su subjetivación hacia objetos interiores dignos de indagación y su radicalización del cuadro al permitir el nacimiento del *subjectum* moderno (el famoso *cogito ergo sum* y su aspiración de evidencia primera), asunto que se continuará con el Yo no fenoménico kantiano, el conocimiento absoluto en Hegel, la voluntad de poder y el eterno retorno en Nietzsche y, para terminar, la fenomenología trascendental husserliana. Sobre todos estos monumentales pensadores planea la misma cuestión, sólo que con distintas conclusiones: desde una visión que valora la mera vida vivida como un paso previo a otra cosa más verdadera, más legítima, que estaría esperándonos en algún lugar de difícil acceso, se plantean superaciones (ya sean inmanentes o trascendentes: de nuevo el viejo Platón, mal que nos pese) que no parecen sencillas. La aparente excepción a estas inquietudes sería la ya mentada epistemología que funda las ciencias positivas y que se plantea representar el mundo «tal cual es», pero tirando de esta cuerda se juntarían, precisamente, la metafísica con el pensamiento técnico de fundamento obviamente

matemático, asunto heideggeriano por excelencia. Sin embargo, parece que ni siquiera nos hemos acercado demasiado a ese aspecto de nosotros mismos que, escapando de nuestras condiciones históricas, nos permitiría una conexión directa sobre lo incondicionado o, en el mejor de los casos, alcanzar la solución final desde una práctica que exigiría un *corpus* narrativo coherente y previsible, incluso en su imprevisión y apertura. De manera que ese ambicioso proyecto ilustrado que permitiría caracterizar el mundo como una totalidad para, *a posteriori*, encontrar la palanca (deseada por Arquímedes) que lo transformara de una vez y, de ser posible, para siempre, no ha funcionado. Sin embargo, ya Nietzsche había advertido que la verdad es un ejército de metáforas móviles, anunciando, sobre fines del siglo XIX, lo que luego habría de ser la estrella del firmamento filosófico: el lenguaje, entidad que terminaría por desplazar las ideas como objeto de reflexión, con la salvedad de que aquí el objeto de reflexión es la materia del reflexionar mismo. Asoma, una vez más, el temido relativismo, asunto que ya enfrentaba –otra vez– a Platón con los sofistas.

Las ideas permitieron la construcción de extensas narrativas totalizadoras que pretendían dar cuenta no sólo de lo ocurrido, sino de lo que habría de ocurrir. Obviamente, el suelo sobre el que todo esto se asentaba era la posibilidad de encontrar un símil de la metodología positivista de las ciencias físicas en el ámbito filosófico y asegurar, así, la esquiva certeza. La citada Ley moral en Kant, las controvertidas leyes de la Historia en Marx (aunque con matices dialécticos), y hasta la terminología freudiana de mecanismos y aparatos, dan cuenta de una apropiación de dicha terminología y de sus tentadoras promesas. La voluntad de objetividad parece alcanzar su cenit, según sus críticos, en la segunda mitad del pasado siglo (con dos guerras mundiales y la imparable expansión capitalista como colofón) y, una vez allí, la marcha triunfante pierde el rumbo. Una renovada cuestión ya planteada por el romanticismo se hace presente aquí: ¿cómo evitar la disolución del sujeto irrepetible frente a tanta uniformidad establecida? Incluso la epistemología parece resquebrajarse desde su propio centro, de modo que hasta algunos de sus brillantes exponentes, centrados en la cuestión del lenguaje desde una postura analítica con la misión de fundamentar la metodología científica, se les sublevan; vaya como ejemplo paradigmático el paso del Wittgenstein del *Tractatus* («de lo que no se puede hablar es mejor no decir nada») al Wittgenstein posterior y su afirmación de que el significado de una palabra es casi siempre su uso. O esa disolución de las jerarquías que expresa, por ejemplo, Richard Rorty, que apunta al discurso científico como una narrativa más, no más significativa que aquellas que generan

las teorías sociales o el ámbito de la poesía. Del lado propiamente científico, cobran relevancia el paradigmático Kuhn y el antimetodológico Feyerabend. Cada uno a su manera cuestiona la coherencia interna del discurso científico y su inmanente capacidad para avanzar siempre en la dirección adecuada.

De manera que si esos discursos totalizadores se agotan, quedamos irremediablemente a merced del mencionado pensamiento científico/técnico y su perfecto maridaje con el capitalismo planetario: un mundo de planificación creciente, de hálito totalitario, que aplasta en su marcha el reputado como mayor logro de la Ilustración: el nacimiento del sujeto libre y soberano de sí, aquel que alcanza su estatuto político a través de las modernas prácticas políticas de tinte liberal. De aquellas tempestades liberadoras devienen, entonces, estas estructuras carcelarias de existencia también virtual. En términos filosóficos de deliberada finura, esta máquina que cautiva al Ser se llama «falogocentrismo» en Derrida o «tradición ontoteológica» en Heidegger. Si no existe un discurso que se corresponda con el mundo, sólo cabe esperar que la multiplicidad de referencias discursivas a éste constituyan un tapiz multicolor que inaugura una etapa de incertidumbre o, peor, que nada espera (de allí lo *post*). Así y todo, e independientemente de algunos intentos por encontrar un punto de apoyo libre de toda sospecha (el Ser, el Significante, la *Differánce*, etc., para nombrar unos pocos de raigambre francoalemana y que en algunos casos despiden aromas metafísicos), el tono general es claramente antihumanista, se resisten a la captación del fenómeno humano desde una perspectiva «simplemente» antropológica en la que la objetualización del mundo garantiza su manipulación (manipulación que alcanza, y en primer lugar, a los sujetos mismos). Otros, por su parte, hablarán de «la lógica material del capitalismo avanzado» (Eagleton, Jameson –el que más–, Anderson, Harvey), acentuando la materialidad constitutiva de los procesos económicos y sociales que pone en marcha el poscapitalismo (que lo hay) y que define al desorientado sujeto de nuestros tiempos, si es que quedan sujetos todavía.

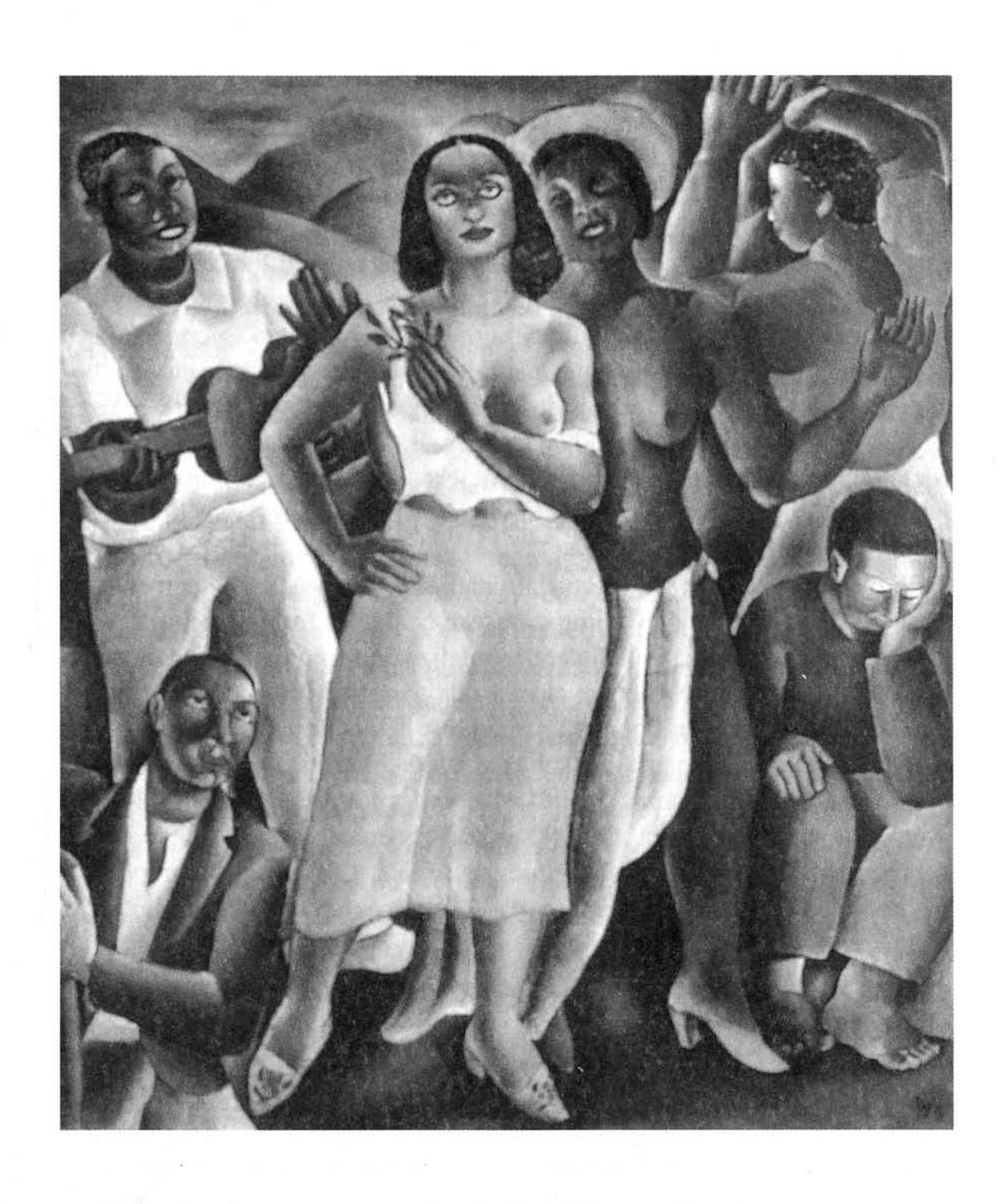
Una vez puesto el lenguaje en el centro de la escena, las narrativas, teóricas o no, pasan, no a dar cuenta de algo que estando allí afuera espera su discurso correspondiente que lo refleje, sino, y fundamentalmente, de sí mismas. Es el lenguaje el que produce realidad; la verdad no se descubre, se crea. Este giro (obviamente llamado lingüístico) cuestiona también al mismo discurso científico y su pretensión de verdad. Pero el lenguaje no es cosa fácil. En un recorrido extremadamente sintético, y sólo a título de mera ilustración, se expondrán las variantes más significativas del asunto.

Así, este giro adquiere inicialmente en los filósofos analíticos la aspiración a un lenguaje ideal que, en su pureza, encarnaría ese clásico deseo metafísico de una entidad incontaminada de las impurezas de la vida. De esta manera, se permiten la descalificación de todo discurso que no refrende su certeza desde un referente empírico (las chanzas de Carnap a la frase «la nada nadea» de Heidegger), relegándolo a los caprichosos avatares de los meros deseos, la poesía y asuntos de ese jaez. En el otro extremo, el mismo Heidegger, inicialmente quejoso por el olvido del Ser (mal asunto que es como la pepita de la metafísica, cuestión de larga data que culmina con la voluntad de la Voluntad –de poder– y el dominio técnico del mundo), señala en la *Carta al humanismo* que el lenguaje es «la casa del Ser» y que «el lenguaje nos habla». De modo que el pensador alemán, para alejarnos de la cháchara y los parloteos varios, nos invita a percibir lo que acaece (*Ereignis*) intentando escuchar y dar respuesta a las palabras primordiales en las que el Ser se ha expresado: *physis, logos, energeia*, etc., sin olvidar ese oscuro aletear de la muerte que nos debería recordar hacia qué definitivo lugar se encuentra irremediablemente abocado el *Dasein*. Como se puede apreciar, la poderosa línea del pensar heideggeriano apunta al corazón de la construcción del sujeto moderno, esto es, a su destrucción. Pero hay más. En la concepción estructuralista el lenguaje radicaliza aún más la apuesta estableciéndose como una estructura simbólica que opera a modo de un *a priori* (condición similar, una vez más, a la condición trascendental de la experiencia en Kant, pensador que resiste a los nuevos tiempos y reaparece bajo la luz de una especie de semiotización de su pensamiento) en la que el lenguaje opera sobre sí mismo, es, por así decir, el que piensa, remitiendo al sujeto a una pura exterioridad que culmina, en Lacan, con su adscripción al Significante. De esta manera, el sujeto no sólo queda a merced de la red simbólica a la que es «arrojado», sino que la misma noción de estructura exige la devaluación del tiempo en beneficio del espacio (de allí cierta pasión por la topología y sus implicaciones matemáticas), de modo que el tiempo operaría como un efecto del espacio: adiós historia. Pero, aunque sólo sea por aquello del roto y el descosido, la conceptualización hermenéutica del asunto (Gadamer *et al.*) otorga a la importancia central del lenguaje matices menos amenazadores para el possujeto, o como se quiera llamar a lo que nos va quedando de éste, reivindicando la constitución prejuicial de la consciencia y dejando abierta la cuestión del tiempo y de la autoimplicación del yo: bienvenida la historia. Del otro lado del Atlántico, Donald Davidson nos insta a borrar los límites entre el lenguaje y el mundo; de esta manera, cree, quitaremos el pan y la sal a escépticos y a metafísicos. Y sigue.

Este vertiginoso viaje que culmina con la explosión de múltiples narrativas, con la sospecha de la *theoría* y con el acecho del relativismo, no parece tener una meta, cosa que a algunos les sienta bien, acentuando una actitud pragmática que colorea los nuevos tiempos. ¿Y Freud? Quizá se hubiera sorprendido frente a tanta diseminación. Hombre ilustrado, al fin, ocupó con su monumental presencia un papel central en algo que siempre fue un rasgo ilustrado: la necesidad de la crítica. Su vocación moderna no vivía al sujeto con la impronta de su cierta disolución, y lejos estaba de considerar la secuencia Platón-Descartes-Kant como una narrativa que acabaría en ello. Inscripto en el humanismo de las Luces, sin embargo, lo hirió de profundo modo, a pesar de su vocación por el logro de un Yo que ocuparía trabajosamente los oscuros territorios del Ello. Así y todo, si reconocemos en la posmodernidad el deseo de reivindicar la peculiaridad del sujeto con todas sus contradicciones y marcado por el azar del tiempo que le tocó vivir, hasta es posible que se halle en su pensamiento un avance posmoderno. Oscilando siempre entre el hálito romántico y la exigencia científica, anuncia y formaliza el drama que el siglo XX desplegaría (un drama no sólo teórico, claro, asunto que, en definitiva, sólo inquieta a unos pocos). Como todo verdadero creador, no sólo crea un nuevo campo del saber, sino que lo descubierto en sí resiste desde el centro del desconcierto a tanta diáspora conceptual. Si el inconsciente existe, existe de una vez y para siempre. Si la arqueología del sujeto confirma las palabras de Wordsworth (el hombre es el hijo del niño), si la prohibición del incesto subyace a la constitución de la cultura, si lo pulsional se da de bruces contra la razón establecida (tanto si es ilustrada, posmoderna o dialógica), se podrá abrevar en este agua para cada particular molino: cada campo semántico establecerá sus propias conexiones internas que darán credibilidad a su discurso. Pero habrá que estar con o contra Freud, y no se saldrá indemne después de familiarizarse con su pensamiento. Así como Marx replantea los análisis de Ricardo y Mills rescatando el dolor real que subyace a la estructura capitalista e intentando formalizar una economía política que dé cuenta de ello, Freud hiere en el centro a la razón autosuficiente, abriendo un vasto campo de saber que marca todo discurso, incluido los postilustrados, y recordando la fragilidad de todo conocimiento sometido al vasto país de las pulsiones. Hubo en él aspectos emancipadores y aspectos claramente conservadores, una oscilación entre el desenmascaramiento y el control, doble faz que reitera la contradicción ilustrada: de su ambición de liberar al hombre de las cadenas del prejuicio y las engañifas trascendentales, devino esta burocratización del deseo, este sometimiento callado a los consuelos del *entertainment*, la organización del vacío de las sociedades tecnocapitalistas.

Este doble registro mete de lleno al pensamiento freudiano en el debate filosófico contemporáneo, ya que si bien hay un ejercicio formal que advierte a la razón ilustrada sobre sus pretensiones, el fracaso de esa misma razón lleva a reconsiderar los límites del mismo humanismo que la sostiene. Más allá de esos límites, se abre el espacio que horada el principio de realidad y permite asomar en su inmensidad la pulsión de muerte. Si los tiempos que corren permiten acentuar este aspecto trágico en Freud, la mesa está servida para la aniquilación del sujeto tal como lo conocíamos, aquel que creyendo que se servía a sí mismo se encuentra, en verdad, abocado a un destino cuyas fuerzas desconoce pero a las que se entrega ciego de sí. Algo no demasiado lejano de las fuerzas del mercado y la oferta irrestricta de mercancías para el consumo ocioso. Quizá esto explique algo del proverbial escepticismo del maestro vienés. Muy moderno, por lo demás.

De manera que la razón psicoanalítica no es razón y, probablemente, ni siquiera sea psicoanalítica, en tanto resiste cualquier formalización estable y duradera. Si esto fuera así, la conceptualización freudiana sería el rostro necesariamente oscuro que subyace a toda narrativa (posmoderna o no) y que informa acerca de algunos universales inevitables. La conceptualización freudiana del inconsciente subyace a toda dialéctica posible acerca de las posibilidades humanas. Se instala como un referente ineludible que, junto a la producción capitalista y sus consecuencias, resiste la perversión de discursos autosuficientes y circunstanciales. Dicho de otro modo: la materialidad del mundo siempre hará síntoma, aunque estos síntomas adquieran modos posmodernos.



Emiliano di Cavalcanti: *Samba* (1925)

La razón psicoanalítica. Entre el barroco y la posmodernidad

Eduardo Foulkes

Quiero partir de un esquema que nos permita un breve recorrido sobre las diferencias rastreables en esos tres discursos del descentramiento subjetivo que representan el barroco, el psicoanálisis y el pensamiento posmoderno. Mi apuesta consiste en sostener que el barroco representa la primera y principal subversión del borde subjetivo, la posmodernidad un pseudodesbordamiento y el psicoanálisis un atravesamiento que no supondría ni la dispersión al infinito del primero, ni el recurso a la relativización esterilizante del segundo. Desde que Heinrich Wölfflin a principio del siglo veinte tomara decidido partido por una reinterpretación estética y crítica del barroco, se ha pasado a reconocer en el barroco un impulso subvertidor del clasicismo renacentista, cuya estética basada en el ideal de armonía, racionalidad y proporciones áureas, había dado sobradas muestras de agotamiento en el mundo de la creación. La reconsideración estética de lo bello, brillantemente efectuada por Kant, admitiendo que el arte bello puede describir cosas que en la naturaleza resultarían feas o desagradables –las enfermedades, la guerra–, encontraba un límite infranqueable en la sensación de asco, sensación que echaría por tierra toda satisfacción estética y toda belleza. Pero el asco, como recuerda Eugenio Trías (1), constituye una de las especies de lo siniestro. Freud hacia 1911, época en que Wölfflin daba clases en Basilea y comenzaba a publicar sus primeras obras, había tomado contacto gracias a Sabina Spielrrein, la primera psicoanalista que habló de ello, con la pulsión de muerte. Su práctica terapéutica a su vez lo había instruido sobre el problema de la repetición y la reacción terapéutica negativa. Cuando en 1919 escribe «*Das Unheimlich*», lo siniestro, Freud, sin proponérselo, conmociona la crítica estética al emplazar los cimientos de la subjetividad en la naturaleza desconocida que encierra el núcleo de cualquier intimidad, verdadero agujero negro en el que son aspiradas permanentemente la mismidad y la belleza, y donde la intimidad se transforma, como sugiere Lacan en su seminario sobre *La Ética*, en «extimidad»: lo íntimo exterior. No lo externo interiorizado, sino lo íntimo extranjero. Ya no se trata de ese «saber que no se sabía que se poseía», en que consiste el

inconsciente, sino en la naturaleza extranjera de toda intimidad. No se trata ya de lo que quiero olvidar y reprimir de mi pasado, sino de aquello que me ignora y me constituye en el rehén de su des-identidad, y en cuyo linde, no siempre controlable, comienza el borde donde reconozco mi intimidad. Otredad mía por lo tanto, reverso de mi mismidad imaginaria. Como afirma Trías, este trabajo freudiano ha supuesto la reformulación de la crítica estética: lo siniestro pasa a constituir tanto la condición como el límite de lo bello. El narcisismo, clasicista por derecho de imagen, y donde el yo se especulariza en la bella imagen, completa y completante del que mira, revela su sostén secreto, su pasado indigno. Tal como ocurre con cualquier identidad. El barroco debe considerarse, en la vida del arte, el lugar de gestación de una nueva concepción de los límites de la subjetividad, un *topos* fundante en la historia de un descentramiento subjetivo.

Si corrientemente una obra barroca, pictórica o arquitectónica, suele producir un sentimiento de cierta bizarrería, extravagancia o exageración, no lo dudemos: ello no ocurre sin la participación, en mayor o menor medida, de lo siniestro. Mi propósito es tomar esa rarificación de la mirada sobre el centro subjetivo acaecida en el arte barroco, como una puesta en escena desde la historia del arte de ese objeto inventado por Lacan, bautizado objeto «a». Esta cuestión ya había sido anticipada en 1974 por Severo Sarduy en su excelente trabajo *El Barroco* (2). La fuerza del barroco, su capacidad movilizadora, su búsqueda del infinito, su proliferación siempre excesiva del límite, incitan frecuentemente al hartazgo, síntoma del esfuerzo de corrección del descontrol que el empuje trasgresor sobre la conciencia promueve, incitando al sujeto hacia una infinitud ingobernable. Pero no es un empuje ingenuo, hecho con la pura reiteración de un margen o un reborde, sino que constituye todo un «saber hacer» con este objeto «a», en el que Lacan reconoce tanto al objeto de la pulsión, como al objeto que causa el deseo. Intentaré mostrar que el psicoanálisis ha logrado estabilizar con la conceptualización de este objeto, una organización subjetiva centrada en un vacío, lo que permite delimitar la proliferación al infinito del descentramiento subjetivo producido en el barroco. El gobierno de esa organización subjetiva podemos asignarlo a lo que con toda «razón» podemos denominar como la razón psicoanalítica. En ese intento rozaremos inevitablemente algunos presupuestos en el campo del pensamiento de la «posmodernidad», para expresar nuestra atrevida opinión respecto de esta retoma del descentramiento subjetivo por el posmodernismo con que se termina el siglo XX y se comienza el XXI, y donde el psicoanálisis parece haberse convertido en la materia más apropiada para su ejercicio crítico, o en el mejor de los casos en su interlocutor principal, como algunos textos de los

diferentes autores asimilados a esta corriente (¿posfilosófica?) lo ilustran: Lyotard, Baudrillard, Deleuze, Foucault o Derrida.

La subversión liminal del barroco

> «Sin embargo, daremos la definición siguiente: llamamos belleza, estrictamente, a la conveniencia de todas las partes con el conjunto al cual pertenecen, de tal manera que no se puede añadir nada, quitar o modificar sin hacer que el todo se modifique. He aquí lo que es grande y digno de los dioses...»

LEÓN BATTISTA ALBERTI, 1452.

Alberti encontraba el secreto de esta exquisita proporcionalidad en un número que él llamaba *finitio*, en el que se reconoce sin mayor esfuerzo al «número de oro», el que constituía para los pitagóricos la razón de la sección áurea. Número adorado por el clasicismo y que curiosamente es un número irracional. Retengamos este dato: la racionalidad clasicista requería un número irracional que formalizara su «proporcionalidad». El barroco destapará esas imposturas de la belleza tan bien formuladas por Alberti, pero lo hará sin renunciar necesariamente a la existencia de algún tipo de centramiento, aunque incluso se trate de su duplicación. Piénsese por ejemplo en el hecho de la presentación fragmentaria de la obra de arte barroca, pergeñada con partes aparentemente independientes las unas de las otras, pero que no anulan por ello la inmanencia de un centro, un centro «otro», diferente en su accionar y en su relación a la experiencia sensorial al centramiento clasicista. Se trata de un centro aspirativo, que se enuncia siguiendo el ordenamiento de un vacío central, gobernante de esa fragmentación aparente. Lo que en su arte expresa el barroco no es el ser perfecto, sino el ser de un devenir, de un movimiento. Un centro que puede entonces ser buscado en la relación que permite, y por ello regula, la unión entre esas partes fragmentarias. Lo más significativo no es que el barroco se olvide de las premisas de León Alberti sobre la armonía de la belleza clásica, sino que busque intencionadamente la disonancia, como lo señala Wölfflin (3). Hauser, en su conocida obra sobre el arte (4), critica en un momento determinado la visión del barroco de Heinrich Wölfflin, a quien percibe como un formalista excesivo. La búsqueda intencional de esa disonancia sería para este prestigioso reinterpretador alemán del arte barroco, «una ley que permita vislumbrar la vida interna del arte». Wölfflin preten-

de explicar al barroco como el efecto de una ley interior a la vida del arte que de tanto en tanto se repite en su historia. De este modo no habría una subjetividad barroca compartida, sino un discurso estilístico que de tiempo en tiempo, y pueden pasar en este sentido siglos, se impone en un momento determinado de la historia del arte. Por lo general Wölfflin es reacio a considerar los acontecimientos históricos de un momento determinado, acontecimientos que es imposible dejar de lado para entender porque surgió esta ruptura con el clasicismo que abarca desde el Renacimiento hasta el neoclasicismo, y que supone un período de doscientos años. La posición de Wölfflin es que el barroco es una acción más de ese metabolismo interno de la vida del arte, cuyas exigencias ahistóricas pueden concernir distintos momentos históricos: época de los mayas, de finales del imperio romano, del gótico tardío, del siglo XVII, del impresionismo o del 68 francés en que comienzan a proliferar los objetos *camp* y el arte *Kitsch*. En todos esos momentos Wölfflin vería una evolución de lo cerrado hacia lo abierto, de lo estricto hacia lo libre, de lo simple a lo complicado. Un proceso artístico típico que vuelve a repetirse siempre con el mismo movimiento de contestación y reemplazo, y que establece entonces que a la rigidez formal de un clasicismo le seguirá un sensualismo subjetivo.

El psicoanálisis consideraría esa repetición en el campo de la cultura como la insistencia de la letra en su imposibilidad de ser dicha, y vería ese empuje sensualista, pulsional, no ya como una sucesión mecánica entre lo abierto y lo cerrado, demostración de una ley general de la vida del arte, sino como una expresión de lo que Freud denomina «renegación», un no reconocimiento de esa «extimidad» habilitada en la instauración de cada período. Esta consideración me parece de utilidad a la hora de sostener, en contra de lo que afirmaría Wölfflin, que hay un siniestro del arte renacentista como impulso hacia lo ilimitado, del mismo modo que se puede señalar en el barroco una tendencia hacia una intención centralizadora. Como señala Hauser, en una composición de Leonardo o Rafael la unidad de la obra es simplemente una cuestión de coherencia lógica, ya que los distintos elementos se pueden gozar aislados, en cambio en una pintura de Rubens o Rembrandt ningún detalle tiene sentido por sí solo, y existe una unidad entre ellos que no es un resultado *a posteriori*, sino una condición previa a la creación artística.

En el caso del barroco el contexto histórico es fundamental. Si es verdad, como pretendo sostener, que el barroco es la cultura del objeto «a», ello ocurre en una circunstancia en la que es posible rastrear los estímulos que determinan que se rompa la bella imagen que ocultaba el agujero que le brindaba su prestigio. El descubrimiento del nuevo mundo y la revolución

copernicana con su teoría heliocéntrica habían preparado el terreno. Hechos que sin constituir un verdadero descentramiento suponían una traslación posible del centro, una demostración de su estabilidad relativa, de su institución según los datos del momento, de su dependencia de las creencias religiosas y del orgullo de la razón. Pero este centralismo narcisista sufría un desplazamiento pero no desaparecía, ahora subsistía proyectado al universo –ya no geocentrismo sino heliocentrismo–, desde donde retornaba al sujeto como organizador semántico. De la tierra al sol, el centro seguía existiendo; si el hombre ya no era el centro del universo ni los continentes conocidos eran todos los continentes del planeta, aún era posible sostener, por ejemplo, la vigencia de Europa como centro organizador del mundo, capaz de operar por la proximidad a su entorno el límite de la pertenencia a su sistema, social, familiar, cultural y económico. Pero una duda sobre la certeza de la naturaleza y el universo se había colado como incertidumbre subjetiva, cuyos efectos son rastreables ya a comienzos del siglo XVI. Se ha considerado al Miguel Ángel tardío y al manierismo como parte de las primeras reacciones individuales en la historia del arte de este abandono del geocentrismo. Es curioso, como lo señala Severo Sarduy, que dieciocho siglos antes que Copérnico, Aristarco de Samos afirmaba una teoría que fue rápidamente reprobada: la Tierra era un planeta como los otros, que giraba sobre sí misma y además lo hacía alrededor del sol. Prevaleció la teoría cosmológica geocentrista de Aristóteles, pero en el primer cuarto del siglo XVI corrían otros aires por el planeta Tierra y Copérnico encuentra un terreno fértil para difundir este corrimiento umbilical del hombre y su planeta.

Dos nuevos acontecimientos vinculados a la concepción del espacio a finales del siglo XVI asestarán un golpe definitivo al «centronarcisismo», y se disputan el primer lugar en la eficacia del descentramiento subjetivo del alma barroca:

1) La formulación de la infinitud del universo por Giordano Bruno, afirmación que ratifica ante la Inquisición y lo conducirá a morir quemado.

2) El descubrimiento de la órbita elíptica de Marte alrededor del sol efectuada por Kepler, órbita doblemente centrada, verdadera demolición del centro, por lo tanto.

Ante la magnitud agorafobizante de estas nuevas realidades cosmológicas y el agotamiento del estilo clasicista del Renacimiento, poco a poco, de forma inconexa y a veces fragmentaria o incluso contradictoria, –piénsese en la distancia que hay entre un Caravaggio y un Rembrandt–, el barroco se abre camino. Trae con él un desafío a la concepción de Alberti: formas caprichosas, desarraigadas de la tierra, extravagantes, de bordes proliferan-

tes y rugosos y con una tendencia a la reiteración que se abre al infinito. Se va haciendo evidente un objetivo del que no está ausente ningún artista barroco: investigar la descentralización subjetiva, dejar que aflore ese contrapunto entre la representación y lo irrepresentable, y, para decirlo con palabras de Blas Matamoro, «se trata del arte de parecer lo que no se es», a partir de un ser esencial que no existe (5). Pero me surge aquí la pregunta de si el arte más contundente del barroco no consiste en encontrar en el aparentar la exclusiva forma de re-presentar la «ex-sistencia» del sujeto, es decir volver a hacer presente en lo real esa experiencia del descentramiento subjetivo, causa última tal vez de ese rechazo experimentado frecuentemente ante el desborde barroco. Luego de contemplar *Las Meninas* de Velázquez o *El Narciso* de Caravaggio, nos queda la impresión de que contemplamos en el conjunto de la escena representada, la apuesta de un sujeto por internarse en el corazón de la subjetividad para poder llevar a cabo una experiencia transgresora de sus bordes y su espacio. Si había en la obra de arte del Renacimiento una latencia manifiesta en la que emergía la impronta subjetiva sobre el canon universal del clasicismo, se trataba de una fuerza que aquí o allí se había escapado del concepto renacentista de la armonía, la sobriedad y la pureza universal de la línea y la forma. Se sabe que Miguel Ángel inventaba músculos inexistentes y Leonardo ponía en boca de la Gioconda una sonrisa enigmática, cargada de oscuras e insondables posibilidades semánticas. Al artista del barroco no hay nada que se le escape, se asume ejecutor de una obra de arte desde la convicción de una nueva búsqueda, y en ella se concreta como creador de otro espacio subjetivo para la creación. Hoy podemos afirmar que el cuestionamiento semántico en el barroco es una puesta en acto de la opacidad representativa del significante para representar el objeto «a», el objeto real del deseo, surgida del descentramiento subjetivo de la época barroca. Desde Saussure, la alteridad del material con que se sustenta el hombre en su identidad, es materialidad de lenguaje, pero de un lenguaje que habla solo, agregará Lacan, y que lo significa como sujeto barrado antes que como individuo, como le puede ocurrir a cualquier lector de las *Soledades* de Góngora, de quien Sarduy destaca que su universo retórico presenta la particularidad de que en él las metáforas encuentran un espacio propio, un espacio en el cual el desplazamiento simbólico permanente hace que pierdan su dimensión metafórica: su sentido no precede a la producción, es su producto emergente. Lo inmediatamente connotado con ello es la relación del sujeto con el significante, con el consecuente cuestionamiento a la transparencia de la representación. Esta dimensión significante es una de las lecturas posibles de la falta de claridad de la pintura barroca, del rincón del cuadro en el que la

identidad de lo representado es borrada. Otra lectura que no niega a la anterior y por el contrario, la complementa, es entender que esa disolución de la representación es el único medio de representar, si se puede decir así, lo irrepresentable, lo que no tiene representación especular, es decir el objeto «a», tal como lo plantea Lacan. Para Lacan el objeto «a» es el resto caído de la imagen del objeto de la pulsión al ser demandado, solicitado por medio de la palabra, lo que no aparece por lo tanto en el campo visual y cuya falta en esa imagen es lo que sin embargo le da su prestigio, ya que es de su falta de donde el objeto pulsional extrae la posibilidad de articular el deseo, es decir, poder funcionar como su causa. Tal para cual: el objeto «a» siendo un objeto producido por el lenguaje, es ajeno a su articulación. Brevemente recordemos el estatuto de este objeto inventado por Lacan. Surge como resultado del ingreso de la necesidad experimentada por el niño en el desfiladero significante en que formulará su demanda, y en el mismo momento en que surge como tal objeto, se lo pierde. Al demandarlo, al ponerlo en palabras, lo que se obtiene ya no es lo que se solicitaba, que era aquello que inicialmente no requería palabras. Por lo tanto esta emergencia de la dimensión del significante en relación al sujeto se hace, como no podía ser de otra forma, acompañada del objeto «a». Los elementos integrantes del fantasma inconsciente en el que se sustenta el hombre para su deseo y para su goce, han sido puestos encima de la mesa. El hombre ya no es centro de nada. ¿Qué representan entonces del hombre su deseo y su goce? No otra cosa que los límites de lo real de su ser recortados por el espacio simbólico.

Estas conjeturas, tienen su importancia para nuestro cometido. En el barroco ocurre algo que en el recurso a los ciclos que sugiere Wölfflin en la historia del arte, no puede encontrar su explicación. Y lo que ocurre tiene que ver con el descentramiento del lugar del padre. La literatura del barroco, como ha sido señalado, es ilustrativa de un cuestionamiento de la figura paterna. Al cuestionamiento paterno fundamental del Don Juan de Tirso de Molina, hay que agregar el que se ejecuta en esos dos principales personajes de la literatura barroca, Don Quijote y Hamlet, descendientes paradigmáticos de padres dimisionarios de la función paterna, (apellidos desconocidos, imprecisables: espectros insepultables), y debemos ver en este cuestionamiento otro síntoma más de que algo se dejaba oler como podrido en la subjetividad barroca. Como huelen los restos y los desechos, categoría del deterioro en la que el sujeto coloca al objeto «a» cuando intenta refugiarse en la plenitud de su imagen narcisista. Tal vez no sea posible hablar de una conciencia barroca, pero es evidente que existe una simultaneidad de conciencias que en ese tiempo se están planteando la misma pro-

blemática y que ello cambiará la marcha de Europa y del mundo. Eugenio Trías considera que «un cuadro barroco implica la unificación absoluta de todos los pormenores, relativamente independizados en el Renacimiento, de todas las "voces" en un único "acorde", sea este una diagonal, una espiral o una onda». Severo Sarduy ya había sido muy explícito: «El objeto del barroco puede precisarse: es ese que Freud pero sobre todo Abraham, llaman objeto parcial: seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: oro, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco–, mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar (se) del otro y de sí mismo», (ibídem. 2 p. 100). Sarduy invoca entonces el objeto «a» de Lacan para explicar esta caída entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene, es decir entre la obra barroca y el horror al vacío que produce su falta de límites y la exuberancia de sus bordes, tal como lo ilustran esos marcos recargados de cuadros abigarrados de volutas, espirales, curvas y valvas. Hemos dicho «valvas» con toda intención: hay algo del goce femenino que resulta irrepresentable y al que sólo se tiene acceso si se trasciende, sin que ello signifique excluirlo, el goce fálico, ese goce elemental que nos procura placer y bienestar, para ingresar en otro espacio de goce en el cual el falo ya no sirve como referencia, o si se quiere, sólo sirve para mensurar su más allá. La amenaza de castración, decía Freud, no tiene eficacia en la mujer, ya que ésta no tiene por qué temer que le corten lo que no posee. Pero sin embargo ella dispone de un falo simbólico, disfruta de ese centramiento de goce y teme perderlo. Severo Sarduy refiere lo dicho por Quatrimière de Quincy, en su *Dictionnaire historique d'architecture*: «La extravagancia es un sustantivo femenino, término que expresa en la arquitectura un gusto contrario a los principios recibidos, una busca afectada de formas extraordinarias y cuyo único mérito consiste en la novedad misma que constituye su vicio». Más adelante afirma que en arquitectura la distinción moral entre el capricho y la extravagancia –el primero producto de la imaginación y el segundo del carácter–, se dejan percibir en distintos artistas. Así Viñola y Miguel Ángel admitían a veces en sus arquitecturas detalles caprichosos, y Borromini y Guarini eran los maestros de la extravagancia. En el colmo de la inquietud por la amenaza implícita para un orden fálico cerrado que significa esta extravagancia del barroco, Eugenio d'Ors opinaba que: «Si se habla de enfermedad con respecto al barroco es en el sentido en que Michelet decía: La mujer es una eterna enferma». La apertura del universo simbólico hacia lo femenino que representa el barroco, viene de arrastre por la búsqueda de ese más allá del centro, que implica un más allá del falo, camino por el que se tropieza con ese carácter del goce femenino en el que demuestra ser un

goce «no todo fálico» (6). El barroco da cabida a un acceso directo al descentramiento subjetivo del mundo femenino que Lacan llamó el goce del «no toda fálica» del ser mujer. Pero el hombre también encuentra cierta forma de acceso, esta vez indirecto, a ese goce, ya que ese goce no está ausente en lo que él busca en la mujer. Lo alcanza ya sea identificándose con ella, o bien a través del masoquismo moral, forma atenuada de feminidad, como bien lo señala Jorge Alemán en su último libro, *Lacan en la razón posmoderna* (7). Para terminar esta incursión en el espacio barroco, señalemos que la tendencia hacia el infinito presenta un punto de convergencia espacial que curiosamente no disuelve la subjetividad sino que todo lo contrario, la centra en base al artificio que ofrece la convergencia de una carencia. Esa convergencia estaría asegurada por el objeto «a», que de este modo se transformaría en su «razón», a una de las acepciones posibles de esta palabra tan filosófica.

Otros desbordes

El psicoanálisis progresivamente se desentiende de la crítica posmoderna de ser el agente activo de una tiranía fono-logocentrista, es decir, de ser motor del abuso de un determinismo significante en la constitución de la subjetividad, y empieza poco a poco a devolver, desde su cuerpo conceptual, los golpes, es decir, sus «razones», siempre mal vestidas por cierto, tal vez como resultado de la contaminación con el objeto real con el que trabaja. Los últimos desarrollos de Lacan advirtieron de esa tendencia y ahí está todo su trabajo sobre la escritura y lo real para así testimoniarlo. La letra no es el significante y la pulsión y el goce culminan en Lacan revelándose contra el dominio del significante en el núcleo de la subjetividad. Pero el psicoanálisis desconfía del lugar de enunciación desde el cual la posmodernidad formula su crítica. Eminentemente clínica, la reflexión psicoanalítica sobre el pensamiento en su trato con el objeto «a», observa cierta actitud de evitamiento fóbico que evidencia la posmodernidad para pensar el «centro», capaz de decretar su abolición antes de haber reconocido su carácter de agujero y el borde que lo asegura, sin perder por ello su capacidad de centramiento de la subjetividad. Tal es su anhelo superador de cualquier centro –aspiración no sólo inviable, dado el lugar de mutua demarcación que establecen lo real y lo simbólico, sino también generadora de una arriesgada coartada para una recusación de la «ex-sistencia» del sujeto, ya que tiene que haber un margen desde el cual lo «ex» pueda ser señalado– que no atina a admitir su dependencia metafórica, y cuando

Derrida lanza la consigna de «retirar la metáfora», ¿no es éste acaso un acto que lo desmiente, ya que vuelve a instalarla en el mismo momento en que propone su jubilación anticipada?

Ciñéndonos a la consideración de una anatomía teórica del descentramiento, no sería posible incluir en una hipotética historia del descentramiento de la subjetividad al psicoanálisis junto con la posmodernidad. En primer lugar, y es mi toma de posición, porque la posmodernidad representa un *semblant* del descentramiento subjetivo, una apariencia de descentramiento, el cual es más un recurso retórico para poder seguir pensando la filosofía luego de que Heidegger decretara su muerte (7), que una apuesta filosófica para deconstruir la metafísica como hiciera el filósofo de Heidelberg. En segundo lugar porque la posmodernidad en su crítica al logocentrismo psicoanalítico no podría rebasar cronológicamente los conceptos de Freud posteriores a 1919, fecha de su trabajo sobre *Lo siniestro*, o 1921, fecha del *Más allá del principio del placer*. La repetición y la pulsión de muerte ponen sobre la mesa ya no el estatuto del significante sino las consecuencias subjetivas del goce pulsional del que son objeto. Es posible por lo tanto hablar de una «forclusión del goce» en el que incurren los pensadores posmodernos, al no poder reflexionar sobre su propio compromiso con la dimensión gozante de cualquier pensamiento o filosofía del sujeto, y más fundamentalmente al no poder vincular el lenguaje con la pulsión, objeto de goce mediante el cual la pulsión puede encontrar una satisfacción en la misma repetición significante. Ese goce viene tanto más asegurado al pensamiento si cuenta con la liberación de un sistema de representación teórico sobre el sujeto, como aspiran alcanzar los posmodernos en sus escritos. Por otra parte el abuso logocentrista del psicoanálisis en un momento de su historia conceptual, tuvo un mérito indiscutible: descubrir el propio agujero del logocentrismo. El chiste, el sueño, el *lapsus*, efectos de la vida psíquica frente a los cuales la filosofía siempre se detuvo, una vez analizados a la luz de la gramática inconsciente iluminan el borde de un agujero negro que de otro modo no se hubiera descubierto: lo real del goce. La posmodernidad se agujerea a sí misma sin poder señalar el agujero del goce que bordea el significante, y no trasciende la acción de una crítica descentrada a los sistemas de representación del sujeto. Habría que hacer aquí la salvedad del reconocimiento sustitutorio de un centralismo en última instancia de un Richard Rorty, puesto en un HACER, sobre el cual el sujeto debe centrar su vida (8). A pesar de los procedimientos de lectura textual que preconiza un Derrida, por ejemplo, no puede hacer de ello su centro, sin que ello no signifique su «deconstrucción» inmediata. El psicoanálisis, en cambio, no dio marcha atrás una vez que se

instaló en el corazón del descentramiento subjetivo. Primero fue el inconsciente y luego, –una vez que su recurso hermenéutico se agotara ante las resistencias terapéuticas negativas y la pulsión de muerte–, lo real. Debió entonces incorporar esas limitaciones que le imponía la consistencia de ese real subyacente a las inscripciones significantes, por donde la letra se hace antes marca para el goce pulsional, que exclusivo elemento simbólico de la red del discurso del Otro. Se establece de este modo una clara frontera para el arraigo hermenéutico de la interpretación renacentista del psicoanalista. El psicoanálisis cuenta con este abismo litoral-literal del significante, donde aparece otro vacío, distinto al que procuraba el saber del inconsciente en una subjetividad de la razón y la conciencia. Es un vacío de saber y no un saber Otro. Para este vacío a la segunda potencia, émulo del descentramiento kepleriano *versus* el descentramiento copernicano, contamos con una letra inventada por Lacan y que permite nombrar su razón, es decir aquello que lo gobierna: el objeto «a».

El descentramiento orbital del espacio cosmológico barroco se pudo pensar en la medida en que se partía de un centro. Por eso el pensamiento posmoderno opera un descentramiento fallido de la subjetividad, ya que transita a la deriva entre un texto y otro, y sobrevive de lo que Alain Badiou denomina las «suturas de la filosofía» (9), esas ataduras que periódicamente contrae la filosofía con otros campos del conocimiento, pero que le implican cada vez perder algo de su autonomía discursiva. El psicoanálisis fue una de las principales suturas para la posmodernidad.

El saber del inconsciente y la razón que lo mantiene

Postulemos como razón psicoanalítica aquello que sin poder ser dicho ni señalado más que como lo real que comienza en el borde literal del significante, es el sostén de la red significante y por lo tanto aquello que sostiene la representación del sujeto y de su mundo. Entonces digamos que si el psicoanálisis encuentra su razón en un descentramiento singular de la subjetividad respecto de esos otros dos descentramientos mencionados, se demuestra capaz de mantener para ese descentramiento subjetivo una razón cuyo descubrimiento constituye por sí mismo otra epistemología: una epistemología negativa. Munido de esta epistemología negativa el psicoanálisis ha dado nombre primero al no saber del sujeto cartesiano, y luego al no saber del significante de lo real de la pulsión. Este real de la pulsión es la razón psicoanalítica: allí donde el posmodernismo a través de las operaciones decontructivas disuelve las subjetividades en singularidades inconcilia-

bles con la razón, el psicoanálisis inventa la escritura de esa razón: el objeto «a»: límite que la pulsión impone al sentido (ibd. 7), y es causa del deambular metonímico del deseo. Con el advenimiento de Lacan el discurso psicoanalítico encuentra una razón de las derivas de la razón, inventando la escritura de lo imposible de conocer, una escritura de lo real. Sin embargo todavía hoy el psicoanálisis es en parte justo objeto de la crítica posmoderna. Todavía en su caminar actual el psicoanálisis atraviesa jardines borgianos con senderos que se bifurcan. Una de esas bifurcaciones, y tal vez la principal, porque hay otras que la siguen, se representa en la divergente manera de entender la clínica y su relación con el significante, es decir el inconsciente. De ello se continúa en consecuencia una diferente posición transferencial del analista frente a su analizante, que culmina en su forma de intervención, correlativa a su vez del dominio en el que la clínica ha recortado su espacio en relación a la dimensión significante. La intervención psicoanalítica puede equivocadamente polarizarse siguiendo entonces uno de esos senderos como elección alternativa, tomando el camino, que esbozamos más arriba, de la interpretación semántica o renacentista, o tomando el camino de la intervención barroca, es decir el del acto, con el cual para el analista se presentifica lo real, el objeto «a». En psicoanálisis se requiere trabajar con ambas dimensiones. Al último sendero mentado el psicoanalista ha sido conducido por la clínica de lo real, término con el que propuse en 1991 entender el dominio recortado en la clínica psicoanalítica por la psicosis, el fenómeno psicosomático, la angustia, el pasaje al acto, ciertas toxicomanías, etc., y a la que algunos autores se refieren como patologías de borde, patologías del objeto «a» o formaciones del «a», para separarlas de los síntomas asentados sobre el inconsciente reprimido, verdaderas expresiones clasicistas del psicoanálisis: las fobias, las conversiones y las obsesiones, pasando por el fetichismo, por supuesto. El alcance de lo que siguiendo el empuje inicial proporcionado por Le Gaufey (10) puede tener el denominar «razón psicoanalítica» a la gobernabilidad por el objeto «a» del intervalo significante, puede ser fundamental para esta revisión de la clínica psicoanalítica. Conciliar la presencia del objeto «a» en el inconsciente junto con el significante permite el ingreso en la dimensión de la cura analítica de una patología que, se la llame como se la llamarse, antes se quedaba en el umbral del psicoanálisis. Esta «razón» del psicoanálisis por lo tanto, cuestiona desde ese discurso del Otro que es el inconsciente, a la razón lógica, y desde lo real de la pulsión y el objeto «a», a la «razón» posmoderna del descentramiento, una razón que de ser tal, ex-siste al significante, al objeto «a», y se ampara en una escritura que ignora su goce, es decir su costado pulsional.

La serie del significante

Podemos reconocer a la razón psicoanalítica en el objeto «a» por ser el garante que gobierna el intervalo significante, condición de la vigencia del sujeto barrado del inconsciente. La representación del sujeto, esto es: su ser-en-el-mundo, está siempre supeditada no sólo a la subsistencia del lenguaje, sino más radicalmente a ese más allá del signo lingüístico que es la serie significante. Y la serie significante requiere del intervalo, de lo contrario no es operativa como serie de metonimización permanente del deseo. Lo cual deja planteado, como lo entiende Lacan, que puede representarse una serie significante, –que en rigor no sería tal– en la que por faltar ese intervalo debe considerarse una «serie holofrásica», esto es una serie en la que la primera pareja de significantes se *holofrasea*. Como sucede en la holofrase, cualquier significante es equivalente a otro en relación al significado. En la frase «Está lloviendo a cántaros», se solidifica el valor de las palabras y cada una vale por su pertenencia al conjunto.

Este intervalo significante, sobre el que habría mucho que decir y preguntar, debe entenderse, según la cuestión que abordamos, como el espacio que aloja al sujeto del inconsciente, ese sujeto acéfalo y barrado. Se requiere por lo tanto que los significantes permanezcan fieles a su precaria identidad: ser lo que el otro significante no es, y que al mismo tiempo se equiparen en el hecho, consecuente al que venimos de enunciar sobre su identidad, en que ningún significante se representa a sí mismo, siempre requiere de otro que no es él para ser «ese» significante. Estas dos condiciones inherentes del intervalo significante son garantía de la capacidad afanisizante de la serie significante. En la anotación S2 de la primera pareja significante, S1-S2, Lacan reconoce al significante afanísico, y por extensión, S2 pasa a designar el resto de la serie significante. Pero este intervalo ofrece una doble indicación: marca tanto la separación que establece la no equivalencia entre los significantes, así como su incapacidad para representarse a sí mismos, y es sobre todo con este no poder representarse a sí mismos con lo que los significantes hacen serie, porque es por no poder representarse a sí mismos por lo que el sujeto está barrado en su relación con el deseo materno que se viene a inscribir como ausente en cada uno de los significantes. Si el significante representa por sí mismo al sujeto, el sujeto deviene un significado oscuro, un objeto «a». Tanto el deseo materno como el sujeto tachado se vienen a alojar en este espacio intersignificante, resguardado por la vigencia de la incapacidad del significante de representarse a sí mismo.

Pero hay un garante de ese intervalo que Lacan cifra en el objeto «a». Desde luego de esto se desprende que no es lo mismo hablar del sujeto del lenguaje que hablar del sujeto del discurso. En el lenguaje, donde nos movemos sobre la base de que los signos lingüísticos enlazan cada significante a un sentido determinado, provisoriamente estable, el intervalo significante es inapreciable. Sin embargo opera y se hace guardián de la representación ampliada del sujeto y su mundo. Es decir de su significación, si se admite aquí la diferencia entre el sentido y la significación. Es sólo cuando interpelamos a la significación cuando se abre la red significante. Esa dimensión puede tener o no una inscripción inconsciente. Cuando la tiene se instaura la red significante inconsciente, y el sujeto barrado será su efecto, eso que ex-siste al discurso. Esta diferencia entre lenguaje y discurso y su relación con el significante, es lo que ha llevado a Lacan a reconocer una serie clínica –*serie holofrásica*– en la que, por ejemplo, la psicosis permite afirmar la presencia de un sujeto del lenguaje, pero es imposible sin embargo sostener la «ex-sistencia» de un sujeto del discurso, del sujeto tachado en el inconsciente. Si se indaga por la representación de sí mismo que se hace el psicótico, se puede percibir palmariamente lo que acabamos de decir. Sea esa representación más o menos delirante, poco importa, en definitiva, la representación que se haga de sí mismo el psicótico, por más ajustada que pueda estar con su realidad, siempre será una representación insuficiente. ¿Insuficiente? Veamos en qué: insuficiente para designarlo en su carencia de ser. Es de no poder estar representando inconscientemente como carente para otro significante de lo que sufre un psicótico. Por ello debemos entender que la verdadera representación del ser-en-el-mundo para el psicoanálisis requiere que esa representación sea forjada en el ejercicio de sostenerse entre los significantes, y que deje como resultado de esa asociación significante al sujeto barrado como efecto. Es decir, barrado por no poder representarse en ninguno de ellos, requiriéndose siempre a otro significante para poder ser representado. Obviamente aquí la representación no tiene el alcance de la imagen especular, ni la de una representación de la identidad, aunque no deje de guardar relación con esto último. Más bien habría que entender que se trata del mantenimiento de la relatividad de esa representación y su posible movilidad significante. Saldemos de este modo entonces la cuestión de la psicosis, diciendo que aquí los significantes se asocian, qué duda cabe, pero en calidad de significantes amos, de S1, imposibilitando que de ellos surja un sujeto barrado, es decir tachado, y alcanzado por la «afánisis», por lo tanto. No le faltará una representación de sí mismo pero le faltará la falta, y en la representación de sí mismo no habrá lugar para la inconsistencia del ser, íntimamente ligada a la efectuación del sujeto en la serie de los significantes.

La diferencia que los significantes guardan entre sí y que es función de su intervalo, encuentra la carencia de un significante que la represente, y es a esa falta del significante a lo que se le asignará la función del falo simbólico. Pero no es el falo simbólico el garante de la diferencia significante, es sólo un operador simbólico de esa diferencia, y la razón que invocamos más arriba y que localizamos en el objeto «a», es el verdadero garante del intervalo significante. Que el sujeto nace allí en el intervalo significante, lo evidencia la conocida remitencia por parte de Lacan al juego del «¿por qué?», en donde el niño, obtenida la respuesta de una pregunta que acaba de formular, vuelve a la carga y pregunta una vez más y otra más y otra, etc., ¿por qué? Como lo recuerda Le Gaufey, el niño descubre que cada significante esconde a otro y la reiteración de la pregunta es la experimentación de esta verdad. Cuando la serie significante se halla constituida y funciona como infinita, el sujeto no puede escapar a la necesidad de nombrarla, es decir a la necesidad de disponer de un significante que pueda representar al sujeto para todos los otros significantes de la serie. El sujeto quisiera ese significante que nunca llega –razón por la cual él se imagina su existencia–, para poder ser representado frente al conjunto. No hay que confundir a este significante, advierte Le Gaufey, que viene a ocupar el lugar del significante buscado para representar al sujeto frente al conjunto de los significantes y que conocemos como falo simbólico, con el significante que pueda representar al sujeto para uno cualquiera y que se llama Ideal del Yo. Con este último el deseo es articulado, en cambio con el primero es suprimido.

La serie significante supone un tipo de concatenación infinita por el hecho de su posibilidad de emparejamiento y ubicamos al sujeto como efecto de esa concatenación. Para no perderse en ella el sujeto cuenta con significantes privilegiados, es decir fácilmente captables en un proceso de designación, que le ofrece un cobijo imaginario imprescindible, desde ese acto real que es la nominación. Su nombre será uno de esos significantes privilegiados. Pero ello no es más que una ilusión y a su vez una expresión de la búsqueda fundamental en la que su ser está embarcado y que es encontrar un significante que lo represente para toda la cadena significante. Si un significante es lo que representa al sujeto para otro significante, de eso el yo no quiere saber nada, y al mismo tiempo no puede prescindir de ello porque de ese modo su ser en el mundo sucumbiría. Esta imposibilidad de encontrar ese significante no es ni más ni menos que un límite, y como tal límite y tal imposibilidad, nos es dado localizar en ello a lo real. El límite que lo real le impone a lo simbólico. Esta limitación ha sido mentada por Lacan recurriendo a las múltiples consecuencias que acarrea para

la subjetividad: «la no existencia del metalenguaje», «no hay un Otro del Otro», «la relación sexual es imposible». En todas esas afirmaciones vemos la función operatoria determinante que brinda el falo simbólico: ser ese significante que se puede poner en el lugar de la falta del significante, sirviendo allí a un doble cometido: el de funcionar como un signo que, como en el caso del fetiche, encuentra en su capacidad designativa, imaginaria, el recurso de evitar la castración, al designar otra cosa, y el de funcionar como un significante de la castración cuando el sujeto lo convoca para sostenerse en esa desaparición a la que lo condena la serie significante (11 y 12). Entonces el falo como significante, en su registro simbólico, en su real simbólico, es el significante de la falta, y ejerce esa función sin entrar en la serie significante, ocupando por su génesis el lugar del significado de cualquier significante, significado resultante de la Metáfora Paterna.

La serie y el objeto

Si el ser hablante encuentra un límite real en la serie significante al no disponer de un significante que lo represente para toda la serie, hay otro límite real implícito en la serie significante y sin el cual el significante perdería su razón de ser, que es el objeto «a». Cuando hablamos de la serie significante y partimos de su mínima expresión: la primera pareja de significantes y localizamos allí la operación de representación del sujeto por un significante S1 para el resto del conjunto de los significantes, designados por S2, tiene lugar la afánisis del sujeto. El efecto afanísico en que se gesta el sujeto del inconsciente es solidario de una transformación real del objeto de la pulsión. Más que transformación se trata de una verdadera producción de un objeto nuevo, y que Lacan designa como objeto «a». Hay que decir entonces que de esta intervalización de la cadena significante, surge el descentramiento subjetivo, que tan bien puede ilustrar la elipsis de Kepler, respondiendo a dos centros, en este caso representados por el sujeto barrado y el objeto «a», a los que Lacan oportunamente articulará en la fórmula del fantasma $ <>a. Si de la serie significante surge el sujeto como su efecto, solidariamente y simultáneamente surge como su producto el objeto «a», ese objeto que es objeto para el deseo y a su vez objeto de la pulsión. Sin sujeto barrado y sin objeto «a», no es posible en rigor hablar de la serie significante. Hay distintas maneras de que la serie enmudezca y que tanto el sujeto barrado como su objeto «a» se precipiten momentáneamente o permanentemente en una situación que bien podríamos calificar de agregación significante. En tanto que objeto para el deseo, el objeto «a»

requiere la participación efectiva de la serie significante, porque desde ella se desprende cuando el niño se ve obligado a ingresar en el desfiladero significante para poder formular su demanda, –y esa incorporación se pone en acción bajo la mirada deseante de la madre–. En tanto que objeto de la pulsión el objeto «a» es lo que se presta a la satisfacción de la pulsión en la experiencia de goce como objeto parcial, –senos, heces, voz, mirada–, pero también lo que insatisface a la pulsión una y otra vez en eso que se conoce como el montaje o trayecto de la pulsión.

Nos sale al paso aquí otra clave para la falta de claridad que señaláramos en la representación barroca. La intuición del objeto «a» en el barroco se encuentra en esa manera de tratar el imposible límite de lo visible de esos márgenes interminables y de esos bordes proliferantes, una manera de representar lo irrepresentable. Severo Sarduy aprecia en la escritura del poeta barroco un discurso organizado según la topología lacaniana del sujeto, en el sentido en que su sitio no está donde se lo espera, es decir en el lugar donde él gobierna el discurso que se enuncia, sino allí donde éste no habla. Nosotros diríamos que no se lo debe buscar detrás de ningún significante, sino entre ellos. Góngora sería uno de los principales ejemplos. Al rato de leer a Góngora puede empezarnos a doler la cabeza, como también puede ocurrir con algunos textos de Lacan, y ello podría ocurrirles a los mismos autores en el transcurso de su escritura. Después de todo el gran Bernini solía terminar la jornada de trabajo de sus esculturas con dolor de cabeza. No se tolera mucho tiempo la destitución yoica que la obra barroca impone, pero sobre todo no se tolera el goce que con ella se experimenta. Goce que designamos del «no todo» fálico, es decir otro centro de goce, que ya no responde al centralismo fálico-renacentista.

Hemos rozado más arriba, elípticamente, como corresponde con nuestra búsqueda, la subversión sexual que representa frente al universo paterno y fálico del Renacimiento, la exuberancia femenina del barroco, esa deriva del límite hacia las sinuosidades y los bordes rugosos. Sin embargo el gusto del barroco por lo inútil es toda una demostración de un goce por lo innecesario, por lo que no tiene ninguna utilidad, tal como ocurre con la plusvalía, como lo desarrolla Lacan en su seminario «De un Otro al otro». Goce que sin embargo para poder situarse en un más allá del goce fálico, requiere a este goce como su contrapartida. Entre ambos goces se dibuja la elipse de Kepler, en tanto que referencia, como toda elipse, a dos centros. Si el Renacimiento no reconocía más que un solo goce, al que ponía en el lugar central, en el lugar del falo y del número de oro, el barroco anula la centralidad de ese goce y retira el oro de ese número divino. El objeto «a» es, de la serie significante, lo caído, su desecho. Lo que de aparecer en el ima-

ginario visual produciría la experiencia de lo siniestro y del doble. Ese objeto que no puede ser concebido más que como un límite inaccesible. Como dice Le Gaufey, si hay algo que vale por lo que le sigue ese, es el significante, es su naturaleza metonímica, pero «¿qué puede significar un objeto, que no valdría más que por lo que sigue, hasta tal punto que si la serie se detuviera sobre él, el desvelaría por una falta interna la existencia de lo que, en la serie de la que el procede no ha advertido aún?». Es decir, ¿qué categoría darle a esta falta de objeto que sólo conoce una existencia negativa? Lacan no intenta explicar lo inexplicable, pero le da existencia real a este objeto nominándolo con una escritura cifrada de una letra: el objeto «a».

Decimos entonces que en la serie significante el objeto «a» cumple la función de una razón. Razón aquí debe entenderse como en álgebra y aritmética, es decir como la relación cualitativa en lo que se refiere a la magnitud entre dos o más magnitudes homogéneas. En la serie significante, como en algunas series algebraicas o aritméticas, hay algo que no aparece inscripto en la serie pero que sin embargo es lo que la gobierna y por ello garantiza el intervalo que perpetúa la serie. Pero a pesar de ello está irremediablemente ausente de ella. En su seminario «De un Otro al otro», para ilustrar esa razón que garantiza el intervalo entre los significantes, Lacan recurre a la serie denominada de Fibonacci. Leonardo de Pisa, tal era su nombre, «filius de Bonacci», era un matemático italiano cuya pasión por los números lo llevó en el siglo XII a incursionar por los países árabes, deseoso de interiorizarse de los adelantos mecánicos de esos pueblos. De allí importó a Europa la serie que lleva su nombre.

1-1-2-3-5-8-13-21-34-n

Esta sucesión se define por la propiedad de que cada término (excepto los dos primeros) es igual a la suma de los dos que le preceden. El cociente de uno de los términos de la serie de Fibonacci y su antecesor tiende a una razón. 1,618, número también conocido como Número de Oro y que curiosamente se lo cifra con la fi griega mayúscula. No sabemos si Lacan habrá albergado este parentesco entre el falo simbólico y el número de oro, sin embargo curiosamente en su forma de entender la serie de Fibonacci, este número de oro cumple en la serie de Fibonacci el mismo papel que el objeto «a» en la serie significante. Se lo conoce como número de oro porque su aplicación para dividir una longitud determinada en dos partes, funcionando como su razón, permite la obtención de la famosa «sección áurea». Múltiples ejemplos demuestran la existencia en la naturaleza y las

obras del hombre de esta sección: el Partenón, la Pirámide de Gizeh, las composiciones de Leonardo, etc. Evidentemente los griegos y egipcios no trabajaban con la serie de Fibonacci pero extraían la misma razón que la que se obtiene con esta serie para obtener lo que los pitagóricos consideraban la manera más armoniosa de dividir una longitud o un rectángulo. Dividir una recta AB en un punto C, de manera que la razón entre el segmento entero y la parte más larga, sea igual a la razón entre la parte larga y la corta:

A C B

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB}$$

Su resultado es 1,618

Esta proporción ha sido también denominada «proporción divina», y es grande la tentación que se nos presenta de encontrar en el lugar de lo que no se inviste libidinalmente en el objeto especular, su réplica objetal: el divino objeto, el objeto «a». Es altamente llamativo que sea un número irracional lo que se conozca como número de oro, que se escriba fi mayúscula y que, aplicado a una serie numérica como la de Fibonacci, aparezca como su razón y al mismo tiempo su límite. Y si de una superficie plana se trata, la relación entre los lados de un rectángulo da lugar a una sección que ha sido considerada en todos los tiempos como la más perfecta: la sección áurea. En general nuestras agendas de horarios y direcciones, o los afiches y fotogramas de cualquier película, presentan una superficie áurea, que se puede obtener al multiplicar un lado previsto de rectángulo por 1,618. El número de oro fi, el falo simbólico, que encuentra en la irracionalidad de su número la razón y el límite de todos los términos del conjunto. La serie significante –al igual que la serie de Fibonacci–, en la que cada término sólo existe en función de los precedentes, presentan en común el estar gobernadas por algo que está ausente en la serie misma. Es este sentido de la palabra «razón» lo que interesa destacar: el objeto «a» como razón del intervalo significante y como el elemento que regula una proporción entre los significantes para que hagan serie, para que se intervalicen. El objeto «a» es un producto entonces de la puesta en circulación del significante del Nombre del Padre, es decir de la Represión Primordial. Sin el «divino obje-

to», la serie significante se aglutina con la consecuente caída del sujeto del inconsciente. Aquí es donde Lacan articula el surgimiento de la angustia ante la inminente catástrofe que supone para la representación del sujeto la desaparición de la serie significante y el lugar del Otro.

Ya es hora de concluir. La representación barroca aflora en el objeto «a», y lo representa haciendo de la falta de claridad de la representación, una forma de representar lo irrepresentable. Recurre al estallido subversivo de los bordes y a la compulsión de repetición del infinito. Haciéndolo, el barroco apela a un lugar central para un objeto ausente en la creación de la obra de arte. El lugar centralizador de una falta representada en una ausencia por sus consecuencias. Es aquí donde me parece residir la justificación de hacer del objeto «a» la «razón» psicoanalítica. Como la forma armónica de encontrar un borde para esa falta que organiza el descentramiento del sujeto que el posmodernismo no termina de aceptar. Más preocupado en desmitificar el abuso psicoanalítico del logocentrismo, se le ha pasado por alto lo perdido en ese centrismo del logos en la constitución del sujeto, vacío sobre el que giraba la red del significante, y en donde había que releer esa insistencia logocéntrica como el reflejo de lo que no terminaba de ser dicho y como tal no dicho debía encontrar su lugar central. Todo lo que hay que decir para que aparezca lo que no puede ser dicho, diría Heidegger. Eso que no puede ser dicho, lo que no cesa de no poder escribirse y tan sólo puede indicarse con una letra amordazada que funciona como su cifra algebraica pero no como su significante, es el objeto «a». Sin la comparecencia del objeto «a» lo simbólico a nivel subjetivo no está incompleto, es decir le falta esta incompletud real, que no simbólica, que lo legitima como registro simbólico y le permite regular lo real desde su falta.

Bibliografía citada

(1) TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro,* editorial Seix Barral, Barcelona, 1982.

(2) SARDUY, Severo: *Barroco,* editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

(3) WÖLFFLIN, Heinrich: *Renacimiento y barroco*, Barcelona, 1991.

(4) HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte,* ediciones Guadarrama, Madrid, 1962.

(5) MATAMORO, Blas: «Una lógica del barroco», en *Lecturas Españolas*, PPV Universitarias, Barcelona, 1994.

(6) LACAN, Jacques: «Aún», *Seminario 20,* ediciones Paidós, Barcelona, 1981.

(7) ALEMÁN, Jorge: *Lacan en la razón posmoderna.*

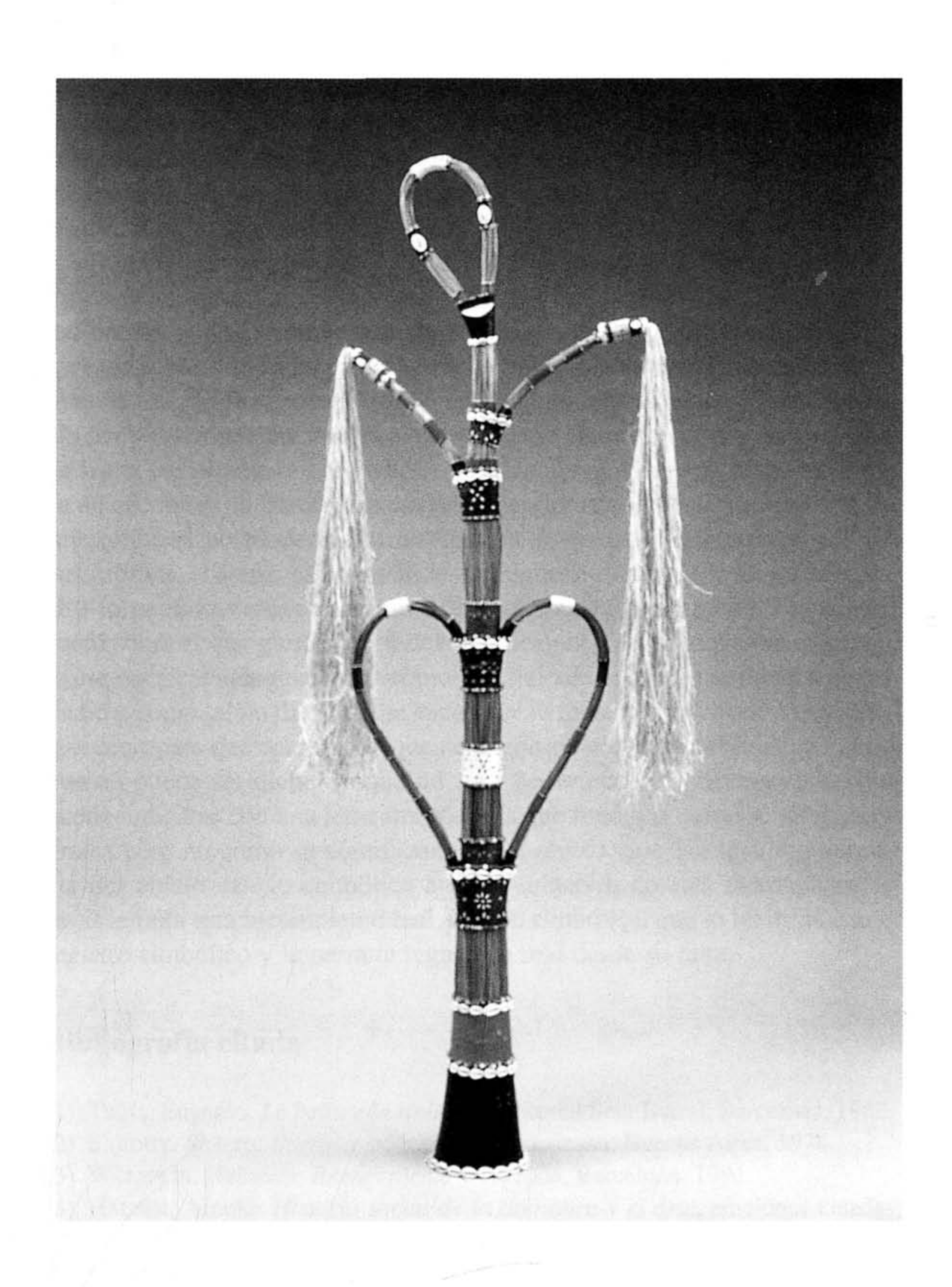
(8) ABBATI, Hugo Mario: «Posmodernidad», *Comunicación al Coloquio de Jornada Freudiana,* Madrid, noviembre de 1995.

(9) BADIOU, Alain: *Manifiesto por la filosofía*, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.

(10) LE GAUFEY, Guy: «Le Lieu-dit» en *Littoral nº 1, Revue de Psychanalyse*, editions Eres, 1981.

(11) LACAN, Jacques: «Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis», *Seminario 11,* Barral Editores, Barcelona, 1974.

(12) FOULKES, Eduardo: *El saber de lo real*, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1993.



Mestre Didi: *Iwin Igi. Espíritu ancestral del árbol* (1999)

Autenticidad y masoquismo

Jorge Alemán Lavigne

«Sabemos de sobra que, por ejemplo, una auténtica y gran amistad no surge ni consiste en que un yo y un tú se miren mutuamente con emocionada dicha en esa su relación yo-tú distrayéndose o divirtiéndose o entreteniéndose mutuamente (el uno al otro y el otro al uno) con banales cuitas de sus almas, sino que esa amistad crece, se mantiene y cobra firmeza en una auténtica pasión por una cosa común, lo cual no excluye sino que exige que cada uno tenga su propia y distinta ocupación, su propia y distinta obra, su propia y distinta cosa que hacer y la haga de forma distinta...»

MARTÍN HEIDEGGER, *Introducción a la filosofía*

I. En *Ser y Tiempo*, el texto de Heidegger de 1927, en la presentación de la llamada *Analítica existencial del Dasein*, el lector de Freud y el clínico del psicoanálisis encuentran con asombro que Heidegger, al proponerse mostrar el carácter finito y negativo de la existencia, señala que la manifestación más radical de la misma es que el ser ahí está construido desde la culpa y la deuda. La opacidad del *Dasein* se diferencia de la transparencia del *cogito* que rige la subjetividad moderna por el hecho mismo de que el *Dasein*, que se pregunta por la diferencia entre el ser y el ente, presenta como huella inaugural de su finitud, como marca irremediable de su ausencia de plenitud, el estar atravesado de entrada por un defecto: pero no se trata de un déficit de algo, no falta ni esto ni aquello, es el mismo ser el que es defectuoso y, para decirlo en términos heideggerianos, es un defecto ontológico, vale decir, estructural, que se da en el advenimiento del ser en el mundo. Antes de que toda conciencia se instale, antes que toda pregunta kantiana sobre qué debo hacer o esperar sea formulada. El *Dasein* está en la deuda y es culpable. El *ser ahí* es deudor y culpable, en primer lugar, porque su existencia ha sido arrojada al mundo, no se ha puesto a sí misma: es un no ser en su propio surgimiento, está anclada, desde el origen, en circunstancias que no ha elegido y que no puede rebasar. No hay nada en la existencia que le permita concebirse como dueña de sí; la misma ha sido *deyectada* en el mundo, sin fundamento alguno y, aunque el ser se encuentre con sus posibilidades, éstas no sólo no son ilimitadas sino que están res-

tringidas por las características mismas del estar arrojado. Esta dimensión finita y negativa del ser le impone a la existencia la condición patética de estar siempre más acá de sus posibilidades, surgir y permanecer en lo inauténtico y refugiarse de su desamparo radical en las habladurías cotidianas. La permanencia de la culpa y la deuda se sostienen en una anterioridad lógica con respecto a cualquier emanación de la conciencia moral. Se puede tener una deuda tras otra, contravenir leyes, lesionar el derecho del otro, estar en infracción. Estas diversas modalidades no sólo no condicionan la deuda y la culpa originarias, sino que la prosiguen. Dicho de otro modo: la culpabilidad fundamental constituye la condición de posibilidad de las distintas faltas y endeudamientos que se contraen eventualmente con la realidad. Por lo mismo, el ser, al no estar nunca en posesión de su ser más propio, no es más que un proyecto, una insistencia.

Más allá de la terminología filosófica, el lector del texto freudiano sabrá quizás encontrar en la presentación de la analítica de la existencia, las huellas del relato neurótico. ¿Qué otra cosa profiere el neurótico cuando arremete contra lo vano de la existencia modulando su falta de ser, en la espera de que algún sentido venga a paliarla? Si hay un afecto primario en relación a la palabra es, justamente, el que se consagra en la queja neurótica al traducir subjetivamente esta falta de ser, impuesta en el sujeto por la estructura del lenguaje. El dolor que el sujeto se procura a sí mismo, más allá de toda intención, la rumiación incesante de una deuda anterior a cualquier prestación, el sentimiento de culpabilidad previo a todo accionar, la desidia obligada, la compulsión a trabajar, son las formas elementales que ilustran la tachadura subjetiva que Lacan supo mostrar en su forma estructural. A saber: el sujeto que surge de los significantes que organizan su advenimiento no encuentra el modo de localizar su ser en símbolo alguno. La castración, en el sentido freudiano, quiere decir que el acceso a un ser pleno de goce está prohibido a aquel que habla. El ser deudor y culpable de Heidegger se encuentra y se reformula en la lógica de Jacques Lacan: ahora es el sujeto del inconsciente el que traduce su falta de ser en términos de culpa y deuda.

De todos modos, la célebre cuestión heideggerana del «ser para la muerte», expresión que el mismo Lacan mantiene como un problema referido al fin del análisis en «Función y campo de la palabra», debe ser distinguida, por supuesto, de una mera rumiación obsesiva sobre la muerte: pues no se trata de una clausura sobre sí mismo, sino de una apertura, una apertura a una posibilidad, la más propia, singular y a la vez intransferible, porque nadie puede ocupar ese lugar sino el ser que en eso es requerido. Es cierto, según Lacan, que el sujeto puede asumir semejante singularidad, y ésta no

será una mera veleidad del yo que esté ocultando el modo particular fantasmático de gozar, si pasa necesariamente por la castración.

A su vez hay que destacar que el lugar de la muerte en la analítica existencial conduce al problema de la «decisión». A partir de ahí, una experiencia imposible o la posibilidad de «una imposibilidad» intransferible, debe ser decidida. Mientras la muerte impersonal y anónima aún está en el ámbito de la «impropiedad», el «ser para la muerte» es una operación que, recordemos, no implica ningún contenido a realizar, pues incluso ni siquiera se trata de significar la muerte, es un vaciamiento del *pathos* siempre presente en la rumiación de la deuda y la culpa. Es a partir del ser deudor y culpable, cuando el *Dasein* «en su "impropiedad" es llamado a "apropiarse de..."». A su vez las condiciones de esta experiencia exigen una determinada situación. Tal como lo recuerda Agamben, en el campo de concentración, al haberse destruido la distancia entre lo propio y lo impropio, en ese lugar donde la «fábrica de cadáveres» prosigue un automatismo regular y sin corte, el *Dasein* no puede hacer ya la experiencia. Para poder querer o no, al propio *Dasein*, se debe respetar la contingencia en la que estructuralmente se da el caso, esa donde pueda decidir su «asunción». Ninguna determinación del *ser ahí*, al modo de un ente, ya sea como determinación biológico-racista, ya sea su sublimación actual que busca el resorte genético de las elecciones, respeta esta condición de contingencia y decisión. El *Dasein*, tal como el $ lacaniano, se opone y se «resta» de la oposición animal-humano, individuo-sociedad, infantil-adulto, su «enraizamiento» en la facticidad hace que se presente siempre como una excepción con respecto al para-todos. Lo que en psicoanálisis se llama castración, es decir, la imposibilidad del sujeto de unificarse tanto en su cuerpo como en el sentido de su existencia, es el punto de partida a través del cual el sujeto es apropiado y expropiado por la tarea de su elección. Sólo hay castración donde el lenguaje y el goce de la pulsión se cruzan. En este aspecto, se puede afirmar que el goce no está presente en el animal en la medida en que el animal es «pobre en mundo». El «ser en el mundo», en tanto «*a priori* estructural y material», es el lugar para el psicoanálisis donde el lenguaje y el sexo se cruzan en el goce. La estructura del ser en el mundo en tanto *a priori* no se puede inferir, sólo cabe realizarla a «aquel que le va el ser». Es a esa realización fallida a la que en psicoanálisis llamamos inconsciente. El «ser ahí», al que sólo le cabe dar cumplimiento en su cotidianeidad al *a priori* que lo constituye, no puede hacer otra cosa que autointerpretarse, por razones de estructura, de un modo inauténtico, neurótico-psicótico. El ser ahí no sabe que es en su «ser en el mundo», del mismo modo que Lacan afirma que el sujeto no sabe quién es y qué es en

el discurso del Otro inconsciente. Ha sido Freud quien ha venido a mostrar en una experiencia de la palabra, que no hay apertura, «abrirse a», sin pasar por lo que se cifra en el inconsciente. En este aspecto, en la medida en que el saber del ser ahí nunca es una autoconciencia, su realización, su *impasse* en la apropiación de lo inauténtico se cumple en su alcance correspondiente si permite el «rodeo» por el inconsciente. Pero esta formulación toma distancia de esa posición frecuente en algunos seguidores de Heidegger, donde una vez que a partir del filósofo se dictamina que la modernidad estuvo dominada por una filosofía de la subjetividad, compacta, autoconsciente, sin fisuras, ahora debe ser destituida su primacía ontológica y en esa destitución se desentiende, entonces, de toda cuestión atinente a la subjetividad. Si es cierto que la historia de la modernidad ha conducido inexorablemente al triunfo del «sujeto metafísico», se trata, entonces, de interrogar en qué clase de condiciones puede ser pensada una subjetividad no metafísica. La destrucción del *cogito* realizada por Heidegger, no hay que olvidarlo, conducía en *Ser y Tiempo*, finalmente, a la propuesta de una hermenéutica del «yo soy». Es en lo que el psicoanálisis ha tomado, precisamente, sus derechos. A su vez ha sido Lacan el que ha mostrado una y otra vez que la metafísica del sujeto, a lo largo de la historia, nunca pudo –aunque ese haya sido su anhelo– terminar de presentar a ese sujeto transparente sin fisuras y dueño de sí.

El «ser para la muerte» puede ser calibrado, precisamente, como una apertura a aquello que en el Otro constituye un comienzo siempre nuevo, irreductible a toda homologación. La noción de sujeto en Lacan permite captar el ser para la muerte bajo esa nueva forma de dignidad: el sujeto que a la vez que asume el legado que le corresponde lo hace en tanto comienzo de algo, singular e irrepetible.

De hecho, lo que nos enseña el paciente que, agravado de una enfermedad mortal, continúa aún su experiencia analítica hasta el confín de sus fuerzas es, precisamente, que el «ser para la muerte» no es morir biológicamente al final, sino la intención fundamental de no querer morir como un animal, es decir, no morir solamente como un ser vivo, y es justamente ésa la asunción del sujeto del inconsciente. Proseguir en la serie del significante, permanecer en su combinatoria más allá de cualquier restricción vital, es lo que revela al sujeto del inconsciente como algo distinto del ser vivo, pero también animado, a veces, por la voluntad de permanecer en la serie de significantes más allá de cualquier fantasma de eternidad o trascendencia.

El concepto de castración introduce lo que el pensador de *Ser y Tiempo* había eludido, el compromiso del ser con el goce, al hacer comparecer en

el advenimiento de la subjetividad la diferencia sexual y los modos de goce que en ella se distribuyen y, a la vez, divergen. De esta forma, la culpa y la deuda originarias del ser, cuando pasan por el tamiz de la castración y su sujeto, posibilitan la emergencia de una clínica de referencias mucho más compleja y variada que la analítica existencial.

II. La expresión «voz del amigo» sólo aparece una vez en *Ser y Tiempo*, en el párrafo 34, titulado «El *ser ahí*, el habla, el lenguaje». Teniendo en cuenta que la cuestión sobre el lugar que Heidegger asigna a la «alteridad» retorna una y otra vez en la crítica que Levinas efectúa a *Ser y Tiempo*, no es de extrañar entonces que la «lupa lectora» de Derrida se demore en esa insólita expresión en el panorama de *Ser y Tiempo*. La expresión se encuentra enunciada del siguiente modo: «Oír la voz del amigo que lleva consigo todo *ser ahí*». Sin duda este enunciado se remite a los párrafos del 54 al 60, párrafos donde siempre se discute si *Ser y Tiempo* contiene de forma velada, oculta por razones propias de la «ontología fundamental», la posibilidad de una ética. En el párrafo 56 aparece la expresión: «el oír constituye la primera y propia potencia del *ser ahí* en cuanto con el otro para...». Son párrafos donde se intentará dilucidar la «conciencia como vocación de la cura» y por tanto se intentará discernir el llamado, la invocación de la voz de la conciencia, y aquello a lo que «voca al *ser ahí*». Para situarnos en la complejidad de la cuestión, de inmediato hay que establecer que según Heidegger, la escucha está en el *Dasein*, no como una propiedad física o psicológica de percibir sonidos, sino como algo que pertenece a la estructura misma del *Dasein* en su constitución. Tal como se formula en el párrafo que antes evocábamos: «No hay *Dasein* sin la escucha que lo constituye en su relación para con los otros». A su vez, la voz que porta todo *Dasein* consigo no está ni adentro ni afuera, no se escucha ni de lejos ni de cerca, es una voz áfona, una voz que no se soporta fonológicamente. Desde la perspectiva psicoanalítica se trata de la voz que el neurótico reconoce, esa voz que exige una topología que franquee la oposición adentro-afuera. No es, por ejemplo, la voz de la alucinación auditiva, esa que retorna en el exterior, en un afuera radical, como un significante suelto, desconectado de la cadena significante y que sume al sujeto en la mayor perplejidad. La voz de la que habla Heidegger no se materializa y por ello es difícil de emplazar en su lugar, requiere entonces una indagación muy precisa acerca de su estatuto. Derrida, tratando de mostrar el alcance de la indeterminación de dicha voz, extrema la cuestión: esta voz no sabemos si «pertenece a un vivo o a un muerto, o a un hombre o a una mujer, a alguien que está lejos o cerca». Si la voz del amigo que el *Dasein* porta junto a él no aparece en *Ser*

y Tiempo despejada en su estatuto, sin embargo, en los párrafos referidos al «carácter de invocación de la conciencia» se establecerá un relato, un itinerario donde el *Dasein*, por fin, alcanzará la posibilidad de su propio «poder ser, la "resolución"» que lo arranque del estado de impropiedad. En ese itinerario el *Dasein* se pondrá en juego, esa voz áfona interpelará al *Dasein* que se encuentra atrapado en el Uno, en la «inautenticidad», esa voz lo apremiará a que tome una decisión con respecto a su «poder ser». Si el *Dasein* vive en el orden de las «habladurías»: se dice, se comenta, etc., la voz entonces conmina, en el medio de las habladurías, en el seno de su impropiedad, a que esto se apague para que surja lo que llama a tomar una decisión. Recordemos el *Witz* de los estudiantes de Marburgo: «Estamos decididos pero no sabemos a qué». Esta supuesta y siempre discutida «ética originaria» en *Ser y Tiempo* invoca a que el *Dasein* vuelva sobre sí mismo «a su poder ser más auténtico». El *Dasein* se recobra de la impersonalidad del «Uno», del «Se», decidiendo dejar actuar sobre sí mismo el «poder ser». La decisión no prescribe nada más que ese vacío que se abre entre las habladurías, cuando el *Dasein* se «retrotrae» a sus «propias posibilidades». Indudablemente, no debemos entender como «propias posibilidades» el poder apropiarse del origen, o el apropiarse del ser en su plenitud, sino corresponder a que la «falta de fundamentos» se constituya en elección. Esa voz, para hacerse escuchar, necesita de un tránsito por las situaciones límites. En el relato donde Heidegger describe la conciencia como vocación hay un gusto por las «situaciones límites», lo que indudablemente le otorga un aire de familia con el psicoanálisis. A Heidegger le interesa el sobresalto: recordemos el valor cuasi-traumático con el que traduce el impacto de la obra de arte, o cuando, en su *Curso de introducción a la filosofía* (1929-30), narra el modo en que el *Dasein* comparece en el niño. El *Dasein* no es un sujeto en el sentido de la filosofía de la subjetividad. Por ello mismo, Heidegger se ve concernido por lo «prerreflexivo» del «Schok». La situación límite del «Schok», del impacto exterior, alcanza al niño y lo encuentra en una «defensa». Pero esa defensa, según Heidegger, es ya una apertura. El *Dasein* en el niño no es un sujeto replegado sobre sí, sino esencialmente apertura; la defensa contra el impacto es ya en sí una apertura a lo encontrado: «Verse atacado es ya un modo de encontrarse», un modo de «amanecer a lo que ya se tiene». De una manera similar, Lacan trata la cuestión cuando, respondiendo a la «teoría egocéntrica» del niño en Piaget, muestra cómo el Otro en su anterioridad lógica ya determina cada reacción del *infans*. El psicoanálisis también podría suscribir que el «sobresalto» es ya una «protoforma del detenerse». Esta misma situación límite caerá sobre el *Dasein* inmerso en el Uno de las habladurías, llamándolo a

través de una voz que lo llama a tomar conciencia de su fáctico estar en deuda. No se trata de coordinar al *Dasein* con un imperativo idealista ni con una decisión irracional, sino de «un frío comprender» con respecto a las «posibilidades fácticas de la existencia». El paso al «sí mismo» propio encubierto por el Uno, tiene un modo de hablar en silencio. La invocación voca en silencio, por ello la voz no expresa ningún fenómeno de la comunicación. ¿Pero quién voca en esta invocación de la conciencia? En esta pregunta Heidegger tensa su relato. ¿De dónde surge la voz que llama a retrotraerse? ¿Cómo es que la voz puede avocar a sí mismo al propio *Dasein*? Aquí, en la respuesta, surge la fractura del *Dasein* que al propio Heidegger se le impone, una tachadura del *Dasein* que aún Heidegger no se atreve a escribir pero que se formula del siguiente modo: «La vocación viene de mí y sin embargo sobre mí». Esa voz ha surgido del propio *Dasein*, pero se le impone en la fuerza de su conminación como si fuera de una inquietante extrañeza. En este aspecto la expresión «voz del amigo», y nos hemos apartado de la interpretación de Derrida, es un intento último de Heidegger por apaciguar la situación límite que ahora amenaza con surgir en el interior del mismo *Dasein*, en su fractura constitutiva. El *Dasein* no es un Hombre en el sentido antropológico, ni un sujeto en el sentido psicológico o filosófico, pero sí es una subjetividad escindida en su relación consigo misma. ¿Cómo intenta Heidegger el dominio por parte del *Dasein* sobre su relación consigo mismo? En el seminario antes evocado –*Introducción a la filosofía*–, Heidegger explicitará con mayor extensión algunas claves de *Ser y Tiempo*. En su esencia el ser es neutral, por tanto sin sexo, pero en su existir fáctico se desarrolla su existencia de tal modo que rompe su neutralidad, y se vuelve sexuado como varón o hembra. «Las posibilidades de la existencia humana, afirma Heidegger, no vienen necesariamente determinadas por la relación con el sexo», esa es la «neutralidad metafísica del *Dasein*». Es esa neutralidad la que Heidegger necesitará para seguir adjudicándole al *Dasein* la potencia de alcanzar su propio poder ser. Esa neutralidad, según Heidegger, sólo en un segundo tiempo, quedaría alterada para devenir entonces hombre y mujer; de ese modo, Heidegger, a pesar de la fractura que estructuralmente afecta al *Dasein*, intenta establecer una plataforma primera, neutral, donde éste pueda proteger la relación consigo mismo más allá de los *impasses* estructurales que a través del Edipo, la castración, la diferencia sexual, modulan y constituyen la subjetividad. Si estos *impasses* fuesen tenidos en cuenta, la voz que invoca al ser deudor y culpable, como lo ha mostrado en la misma lengua Freud, tres años antes que *Ser y Tiempo*, impondría una interrupción decisiva en el camino que trazó Heidegger hacia el propio poder ser. La génesis de la con-

ciencia moral en Freud exige el reconocimiento de la traducción masoquista de la Ley, presente en el famoso fantasma «pegan a un niño». Ese fantasma nos muestra que en el comienzo del «ser unos con otros», la ruptura que impone el sexo sobre el *Dasein* es primaria, que no hay surgimiento de éste que no se pregunte por su lugar en la diferencia sexual, diferencia que tiene en el fantasma «pegan a un niño» una forma privilegiada de manifestación: una figura de autoridad pega a un ser indefenso y un tercero mira. El carácter neutral del *Dasein* es necesario que sea protegido para que el *factum* deudor y culpable se mantenga en Heidegger desconectado de la problemática pulsional y sus escenificaciones fantasmáticas. Dicho de otro modo: la voz del amigo puede sostenerse en ese llamado al poder ser en la medida en que se «protege» el carácter neutral del *Dasein*. Si se aceptara que la ruptura de ese carácter neutral implica la sexuación bajo las marcas pulsionales en la superficie del cuerpo, esta neutralidad debería admitir en el itinerario descrito en *Ser y Tiempo* una serie de interferencias. Esas interferencias estarían ligadas al modo en que ese *Dasein* está atravesado por una fantasmática vinculada a la traducción pulsional de las representaciones que intentan mostrar cómo el *Dasein* habita en su cuerpo. Tal vez desde esta perspectiva se puede indicar que, finalmente, cualquier apelación a la «autenticidad» es un mito que aún disfraza el desgarramiento incurable del sujeto. Que la cura se construya en el llamado de lo incurable, he aquí la decisión del psicoanálisis, al proponer como fin del análisis un «saber hacer ahí con el síntoma».

La cuestión del masoquismo y el Imperativo Categórico

El texto de Freud *El problema económico del masoquismo* se muestra, de entrada, como un pequeño tratado de moral, especialmente orientado a esclarecer la genealogía de la moral en su conexión con la satisfacción libidinal. En este aspecto, también podríamos reconocer en el texto la matriz mínima y necesaria que Freud diseña para que, más tarde, en la enseñanza de Lacan, el término *goce* ocupe su lugar correspondiente. Freud presenta lo que ya se ha vuelto una distinción clásica en psicoanálisis, las tres formas del masoquismo. Primera: el erógeno, que es una condición de la excitación sexual; segunda: el masoquismo femenino, que es una manifestación particularísima de la femineidad en la subjetividad, y tercera: el masoquismo moral, donde la cuestión ética despunta con toda su fuerza, ya que el masoquismo moral se configura como una norma de la conducta vital que anuda el sentimiento de culpabilidad inconsciente con la necesidad de cas-

tigo. La necesidad de castigo, a diferencia del sentimiento de culpabilidad inconsciente, es aquello que se puede captar y hacerse más patente en la práctica clínica.

¿En qué, una norma de conducta, se vincula a un modo de satisfacción libidinal? En esta pregunta resuena el camino que nos dará la forma de la genealogía de la moral en Freud. No obstante, lo que éste señala de entrada es que la vinculación del masoquismo moral con la satisfacción libidinal no es evidente: mientras en el masoquismo erógeno, condición de la perversión, puede ser localizado su funcionamiento pulsional, el masoquismo moral, al no disponer de zona erógena precisa, ni de ritual perverso que lo administre y regule, se abre al enigma sobre su forma de satisfacción. ¿Cómo goza el que se atormenta con su culpa?

El texto freudiano permite distinguir la relación entre el masoquismo erógeno, punto de referencia de los otros dos, y su vinculación con la escena del fantasma. Recordemos la admirable descripción clínica de carácter plástico, en ese fantasma donde el sujeto quiere estar amordazado, maniatado, sometido a una obediencia incondicional: en definitiva, el sujeto quiere ser un niño pequeño, humillado por malo, castigado por una falta que ha cometido, a veces tan imprecisa como punible a la vez. Pero, por ese camino del masoquismo erógeno el sujeto se encuentra con esa forma definitiva del fantasma masculino que Freud nombra como masoquismo femenino: es en ese cortejo de humillaciones donde el sujeto siente aproximarse a esa posición límite de la pasividad, donde en las figuras privilegiadas del dolor, tanto en el coito como en el parir, el sujeto al fin concibe lo femenino.

Desde la enseñanza de Lacan podríamos decir que se trata de la manera que tiene el sujeto masculino de traducir el goce *no-todo* de la mujer. El masoquismo femenino sería el nombre propio que le da el sujeto masculino a ciertas formas de goce en la mujer que no pueden ser traducidas simbólicamente o, en términos más estrictos, Freud denomina masoquismo femenino al modo que tiene el sujeto masculino de trasladar, a la lógica fálica, el goce de la mujer. Formuladas las cosas de este modo, cuando decimos lógica fálica estamos admitiendo que, tanto el hombre como la mujer, pueden quedar situados en este fantasma donde la pasividad del dolor en el coito o en el parir, nombran el límite donde el significante se eclipsa frente al goce.

Hasta aquí hemos presentado, en su forma más condensada, lo que Freud denomina una superestructuración de lo infantil en lo femenino, términos clave que muestran la imbricación del masoquismo erógeno con el masoquismo femenino. De esta forma, el texto freudiano permite formular ciertas preguntas: ¿Hay algún tipo de acceso a la diferencia sexual que no com-

prometa de un modo esencial al masoquismo? ¿Hay alguna captación de la diferencia sexual más allá de la perspectiva del fantasma que superestructura lo infantil con lo femenino? Y la historia de la filosofía muestra, a veces, el impacto desplazado de esta pregunta en su propio seno: la diferencia como aquello imposible de capturar por el concepto salvo en su límite escrito; lo femenino como la excepción a toda configuración sistemática; lo infantil y la memoria que urden tanto el olvido como el retorno de lo reprimido.

Volviendo al texto de Freud: el mismo nos presenta esa pregunta fundadora que luego la contemporaneidad recogerá de diversas maneras y en forma insistente: ¿Quién es el Otro? ¿Hasta dónde puede ser captado sin que padezca lo que, en el fantasma, se ha consagrado a un modo de gozar intransferible? Preguntas que bien podemos dirigir a los llamados pensadores de la alteridad y, en particular, una vez más a Levinas.

Recordemos que Levinas necesita de un Otro que, bajo la forma del rostro, se nos aparezca por fuera de toda relación con la constitución imaginaria del yo y con las vicisitudes de la pulsión de muerte. El rostro debe ser una surte de alteridad pura, absoluta, que nos reclama en nuestra piedad esencial, anterior a *eros* y a *thanatos*. El instante en que descubrimos qué es hacernos cargo del otro, responsable de otros, es, para Levinas, anterior al amor. Así, Levinas, con su teoría del rostro, intenta diseñar un punto de garantía, un lugar por fuera de toda pasión, indestructible, vehiculizado por la tradición judía, siempre abierta al Otro. En otras palabras: Levinas intenta refundar el discurso de la piedad intentando construir un Otro que sabe siempre mantener la distancia necesaria, que no se moverá de su lugar y que estará por fuera de los efectos agresivos e identificatorios que todo proceso de subjetivación instaura. El texto de Freud constituye, en este aspecto, un auténtico debate con las reflexiones que Levinas propone.

Una vez formulada la relación entre el masoquismo erógeno y el femenino, surge, en toda su fuerza enigmática, la cuestión del masoquismo moral. El masoquismo moral, como es sabido, implica en Freud establecer la relación entre la libido y la pulsión de muerte, relación que Freud irá construyendo atravesando las preguntas constitutivas de la cuestión moral. ¿Por qué el sujeto no destruye al Otro de entrada si su dato más primario es la pulsión de muerte? ¿Por qué no se destruye a sí mismo, cuál es la barrera? ¿Por qué la pulsión de muerte, en vez de dirigirse al exterior, retorna sobre el yo? ¿Es el amor lo que hace que la pulsión de muerte no destruya al Otro y el sujeto la cargue sobre su ser? ¿Es el temor a perder el amor lo que hace que el sujeto opte por el placer en el dolor? ¿El sujeto sólo ama a aquel que, a su vez, lo puede hacer sentir culpable?

El masoquismo moral es la traducción subjetiva de la pulsión de muerte que alude al momento lógico en que el sujeto se constituye en una renuncia a la satisfacción. Sin embargo, Freud insiste en este texto en que no es el amor el que tiene la última palabra del superyó o, en otros términos, la «oscura autoridad del superyó» no surge sólo del hecho del temor a perder su amor. Pues si no hay zona erógena en el masoquismo moral, es porque la propia moral se ha erogeneizado a través de la figura del superyó que, sabiendo encontrar siempre al sujeto culpable, acumula el goce al que se ha renunciado. El imperativo categórico que Kant imaginó tan puro como el cielo estrellado, aparece conectado de un modo esencial con la satisfacción de la pulsión de muerte, especialmente allí donde el superyó es una instancia aún más severa que aquella que amenaza con la pérdida del amor. De allí que Freud proponga incluso al destino como uno de los últimos rostros de la instancia superyoica, como aquel que siempre quiere renovar su golpe. El imperativo pristino y estrellado se enlaza, a través de los vasos comunicantes del Edipo, con las formas de satisfacción de la pulsión de muerte.

Desde esta perspectiva, una lectura detenida de Freud impide seguir pensando con respecto a la ética, en la clásica distinción entre una moral laica que fundaría el deber en la razón práctica, por fuera de todo *pathos*, y la moral antigua, organizada por la revelación, por la autoridad divina, la dependencia, etc.

Este esquema es destruido por la temática freudiana, hecho que Lacan supo captar y desarrollar en su máxima complejidad en el texto *Kant con Sade*. Pues si hay algo que el texto enseña, es que allí donde el deber se quiere depurar de toda patología se revela en su exigencia más obscena. En definitiva, el «actúa de tal manera que la máxima de tu voluntad pueda valer como un principio universal» ha sido examinado en su paradoja lógica, primero en Freud y luego, de un modo más asumido y por lo tanto más exhaustivo, en Jacques Lacan. Recordemos los momentos privilegiados de dicho abordaje sin ingresar aún en lo que el texto *Kant con Sade* despliega:

I. Lo primero a señalar es que el psicoanálisis sólo ha podido tener lugar en un mundo donde las cuestiones que plantea Kant son posibles; sólo en donde se conciba la subjetividad como algo separado de las leyes de causa y efecto de la naturaleza, o dicho de otra manera, donde se presenta la posibilidad de la «autonomía» del sujeto, la posibilidad del sujeto de «darse a sí mismo la Ley», es donde el psicoanálisis es posible como práctica. En este sentido, el psicoanálisis emerge en el mundo moderno kantiano a título de síntoma, pues también él mismo muestra a un sujeto sometido al inconsciente pero que a la vez debe hacerse responsable del mismo; darse

a sí mismo un saber sobre el lugar que ocupa como sujeto en el deseo del Otro. Si bien se trata de una autonomía distinta de la kantiana (en la medida en que el sujeto no se cura de su «división subjetiva»), sin embargo en psicoanálisis la cuestión de la autonomía prosigue, no al modo de un yo que decide por su voluntad sino a través de un problema que podríamos presentar de la siguiente manera: ¿cómo puede el sujeto asumir aquello que sin poder ser representado opera con toda su fuerza sobre su propia existencia? II. A su vez, esta autonomía está «descompletada» por el propio Kant en la medida en que la misma se conquista a fuerza de separarse de las inclinaciones patológicas, «humillándolas a través de la fuerza incondicional del Imperativo Categórico». Por un lado Kant formula la autonomía a través de una sustracción; el sujeto no debe atender las inclinaciones o intereses de su bienestar, pero a la vez debe hacer Uno con el propio Imperativo. El imperativo debe ser escuchado como una «voz que hace temblar», escuchado con la fuerza de aquello que nos llega desde afuera, con esa fuerza de interpelación que sólo puede proceder del exterior, pero también como una voluntad inescrutable, sin significación, que no prescribe nada, vacía y formal, y que está a su vez en mi interior. En este punto es necesario señalar que tal como lo observa Lacan, Kant no puede dirimir el «lugar» desde donde el imperativo se enuncia. III. Deseo puro; así traduce Lacan esa voluntad kantiana presente en el imperativo, cuando la misma se ha desligado y opuesto a las inclinaciones. Pero este deseo puro presente como voluntad, juega su partida de forma imprevisible en el verdugo apático y autómata (como los personajes de Sade) que, escondido en la «obediencia debida», disimula en su apatía insensible que trabaja a favor de una voluntad de goce sin límites presente en la ley. Lo que permite pensar, en razones de estructura, cuando nos encontramos con deformaciones siniestras e inauditas como aquella del III Reich: «Actúa de tal manera que si el *Führer* conociera tus actos los aprobase». IV. Apatía frente a la ley, humillación de la ley sobre la sensibilidad, voluntad que se enuncia a través de una voz que no permite conocer su lugar, ley sin significación que interpela de manera incondicionada. ¿Qué precio paga el sujeto (más allá de sus inclinaciones patológicas) para poder identificarse con esa ley y ser él mismo legislador de esta ley a la que se somete? Esa ley que se vuelve más invasora y obstinada en la medida en que, precisamente, carece de significado. ¿Qué forma de vida le corresponde entonces? Ese principio formal *a priori* de la ley, ¿no coloca a la vida misma como algo susceptible de ser rechazado, con el fin de garantizar el incondicional «para todos» de la ley? Así como el libertino sadiano no actúa para su propio placer sensible sino en nombre de las leyes de la naturaleza, el legislador kantiano puede estar a

punto de tratar a los otros como simples cosas sometidas a la legislación de una pura ley. No obstante, más allá del extremo razonamiento lógico y clínico que llevó a Lacan a formular que en el imperativo categórico kantiano se encuentra el mensaje invertido de Sade, debemos considerar al menos que dicha articulación no se ha llevado a cabo para clausurar «alegremente» toda relación con el deber. Si bien es cierto que Freud en su día, tal como lo afirmamos antes, supo captar la vinculación del imperativo categórico con cierta satisfacción pulsional (el imperativo goza de la renuncia que el mismo se impone, constituyendo en el sujeto una culpa y deuda originaria que nutre al masoquismo moral), o Lacan que también refiere el imperativo categórico a una interpretación perversa de la ley (el sujeto se identifica a la ley, se vuelve su instrumento acéfalo y hace caer sobre el otro todo el peso de la subjetividad, logrando incluso que la víctima se sienta culpable, y no así su verdugo). Tales situaciones descritas no pretenden llevar a un colapso de la cuestión del deber, sino a su definitiva problematización y alcance. ¿Cómo es la relación con el deber cuando el inconsciente existe? O formulando de otra manera la pregunta, ¿cómo se constituye el deber cuando la nada desarraiga al fundamento de su suelo? Pero deslizarse a través de estos interrogantes no implica directamente poner en tela de juicio a la «legitimidad universal». Insistamos en esto, el imperativo categórico, los derechos humanos, las ideas reguladoras, la democracia, constituyen un patrimonio cultural de la humanidad que de ningún modo se puede despachar frívolamente. Pero por su parte el psicoanálisis no se puede desentender de aquello que enseña su experiencia, que ciertos «programas universales», en los que se aspira a cumplir con el «para todos», desembocan en la exclusión y segregación de las diversas excepciones que no cumplen con las condiciones exigidas por el rasgo que unifica la totalidad. Para ilustrar esta problemática, las múltiples experiencias en Freud y Lacan pueden ser contrastadas con el profético capítulo de la *Dialéctica del iluminismo* llamado «Juliette o el iluminismo inmoral» (Adorno y Horkheimer). Dicho capítulo se presenta como un tratado de las consecuencias que depara la homogeneidad entre lo universal y lo particular. En la medida en que trata la implicación entre Kant y Sade, es un auténtico antecedente del escrito lacaniano *Kant con Sade*. Pero, a diferencia de Lacan, lo que los autores quieren mostrar es al «burgués» como el «sujeto lógico» del iluminismo; esa figura donde «el acuerdo del universal y del particular se haya contenido –y ni siquiera ya secretamente– en un intelecto que advierte al particular al cual es posible aferrarse para manejarlo».

La obra del marqués de Sade muestra «al intelecto sin la guía del otro», es decir, al sujeto burgués liberado de la tutela. Sin embargo, para Adorno

y Horkheimer, el orden totalitario «pone en posesión de todos sus derechos al pensamiento calculador y se atiene a la ciencia como tal, su canon es su propia y cruenta eficacia». Vemos así una afinidad que la dialéctica de la Ilustración plantea entre la razón pura, el orden totalitario y el marqués de Sade (en particular en aquellas páginas referidas al deporte). Sin embargo, hay un debate siempre abierto sobre la autonomía, la ética y el horizonte irrebasable de la democracia, en el cual el psicoanálisis debe participar de forma discreta. La diferencia entre totalitarismo y democracia no puede ser jamás, ni en ningún caso, relativizada. Ningún alegato sobre la época de la técnica, la metafísica, el capitalismo, en su lectura general, puede olvidar la diferencia siempre vital y urgente entre democracia y totalitarismo. Pero lo que mantiene el vigor del espacio democrático, su apertura a la transformación por venir, sus cambios en las nuevas hegemonías, es también saber dilucidar las distintas formas nuevas de «totalitarismo», que sin representación política expresa, impregnan e inciden en sus consecuencias, en el llamado espacio democrático.

Sobre la ley

¿Qué es lo que Freud sabe sobre la ley a partir de *Tótem y tabú*? Lo que le otorga a la ley su investidura categórica –y no nos referimos a tal ley política, jurídica o moral, sino a la ley en tanto tal–, es que la misma no posee un origen histórico. La ley no tiene génesis ni deriva de nada; la ley pura no tiene una historia intrínseca. Se pueden hacer historias con respecto a ella, e incluso, proponer mitos que den la fórmula de su revelación; pero la ley, una vez formulada, se nos presenta como inaccesible en su origen y en su lugar. Por la misma razón, nunca comienza la historia de la ética, ni se puede capturar cuál sería el punto cero de la ética; todo comienzo sólo se puede urdir a través de un mito que siempre intentará dar cuenta de cómo fueron establecidos los primeros pactos.

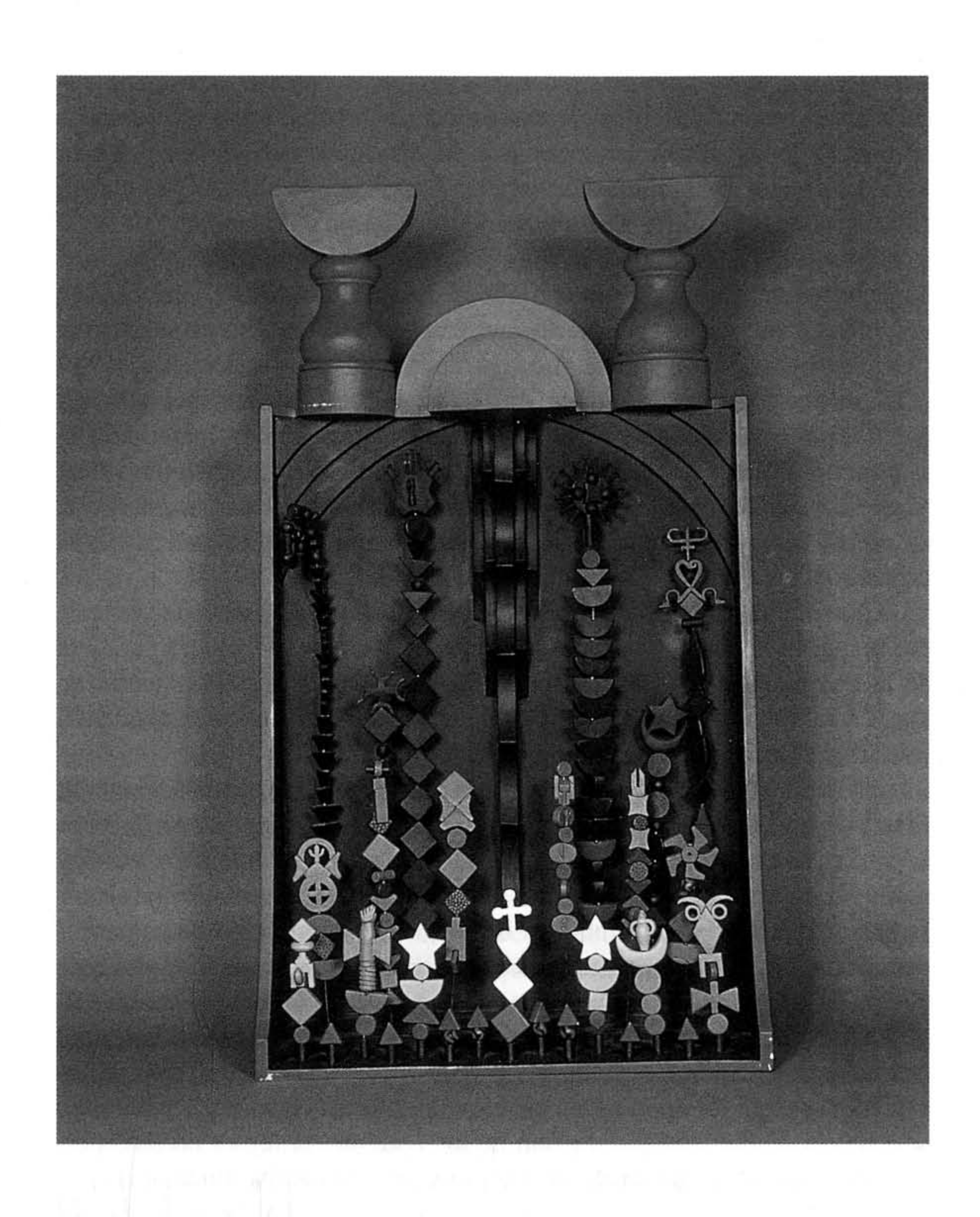
El *debes y no debes* no tiene origen, la ley compone un orden desligado de toda procedencia y, si la hubiera, sólo sería presentable míticamente. Es aquello que Kafka, lector ineludible de Freud, supo plasmar en su exacto relato *Ante la ley*. El campesino, convencido de que la ley es accesible a todos, espera durante toda su vida frente a las puertas de la ley que custodia el guardián impidiéndole entrar. Sólo puede distinguir un resplandor que brota de esas puertas y, una vez más, es una luz que brota de aquello que la ley tiene, justamente, de más opaco. Cuando su vida se acerca al ocaso, un instante que se puede suponer antes de morir, formula la pregun-

ta extrema: si todo el mundo procura entrar en la ley, ¿cómo explicas entonces que en todos estos años sólo yo he venido a pedirte que me permitas entrar? Y la respuesta estremecedora del guardián: «Nadie más que tú podría conseguir entrar por esta puerta, pues esta puerta está designada para ti. Ahora me dispongo a irme y cierro».

Si la ley debe ser accesible a todos y a cada uno, lo que Kafka supo revelar en su cuento es que, en la legibilidad de cualquier ley, se alberga algo ilegible, aquello que el campesino querría tocar y a lo que no pudo acceder. Conjeturemos las preguntas del campesino: ¿Qué se esconde tras la ley? ¿Qué oculta el resplandor que brota de sus puertas? Es la misma perplejidad que podemos recoger en el neurótico cuando intenta configurar para sí, la forma posible que podría tener la instancia del superyó que lo mortifica. ¿Qué se esconde? ¿Una cosa, una persona, un Dios, un discurso, una voz, un acertijo, una lotería, una lengua a descifrar, un escrito, la nada, el advenimiento?

Lo que impide franquear la puerta de la ley, tal como Agamben lo recuerda, es que es imposible «abrir lo que ya está abierto». He aquí la paradoja de la ley; estando abierta para todos, sin embargo es imposible entrar en ella. Dicho de otra manera, la ley los incluye excluyéndolos, a partir de allí justicia y derecho jamás podrán recubrir sus espacios.

Indagando el concepto de represión como condición de la ley moral, Freud organiza su respuesta. El origen de los preceptos y restricciones dependen de un acto, el asesinato del padre, un asesinato anterior a toda ley moral. La moral surge de un crimen inútil; el padre muerto es el que alcanza su verdadera eficacia simbólica instalando el sentimiento de culpabilidad. Es un crimen que no mata a nadie; como nunca ocurrió, es aun más eficaz. El origen de la ley moral nos presenta este mito, que aunque no posee historia alguna en su acontecer, constituye el emplazamiento original de la Ley. A Freud le basta, con respecto al acontecimiento, verificar clínicamente sus huellas en la estructuración de la neurosis y la psicosis. Esas consecuencias clínicas que derivan de lo siguiente: la ley es un acto performativo que no puede explicar el campo que ella misma funda.



Ronaldo Rego: *Oratorio* (1990)

Una razón poética

Blas Matamoro

Kant quiso una razón pura: desprovista de adherencias, igual a sí misma, limpia. Una razón virtuosa que no buscara la dicha sino la probidad. Una razón descarnada, incorpórea, desnuda de cualquier deseo, capaz de determinarse con autonomía, tanto fuera de la religión como de la naturaleza. Las dos grandes esclavitudes tradicionales del hombre –los dioses y las tempestades– quedarían dominadas por el nuevo señorío de la *reine Vernunft.* Y este curioso imperialismo sería la clave paradójica de la libertad universal. La virtud en el corazón del hombre, armoniosa con el curso de las lejanas y cimeras estrellas, el pacto razonable entre los ciudadanos, la paz perpetua entre los pueblos.

El detalle es que el sujeto de tal razón no era de este mundo. Era un sujeto trascendental, el Sujeto por antonomasia, perfectamente incardinado en el sistema de la razón pura, mas incomparable con ningún sujeto peculiar, empírico, cualquier hombre (o mujer o andrógino) de carne y hueso. La propuesta de Kant, a pesar de estar fundada sobre una facultad humana, más o menos dispersa con igualdad entre todos los miembros de la especie, era una sugestión utópica. Su humanidad semejaba una suerte de monasterio donde todo sujeto concreto debía ceder su subjetividad para constituirse en Sujeto Trascendental, en constante y completa Humanidad.

Desde luego que Kant sabía todo esto y sabía, además, o de antemano, que el torcido fuste de la humanidad (esta vez con minúscula: lo humano temporal) no se puede enderezar y que la sociabilidad de sus semejantes, los nuestros, es radicalmente insociable.

Frente a la razón pura kantiana, algunos románticos proponen la razón impura del cuerpo, y Hegel, la contradictoria razón de la historia. Son intentos de dar carne y hueso, o sea realidad temporal y concreta, procesal, a la facultad racional del hombre. Para ello hace falta aceptar el límite, sin el cual la razón deja de serlo, porque razonar es admitir cánones, medidas, discreciones. Lo contrario, es decir lo desmesurado, lo infinito, lo indiscreto, ha de admitirse paralelamente, porque nunca lo uno existe sin lo otro. La razón que no acepta lo no racional, por paradoja, corre el riesgo de caer en una suerte de psicosis de aislamiento y plenitud, es decir: la razón pierde la razón, se vuelve loca.

Quizá lo propio del hombre, como animal racional, es conocer su misma locura. Dicho de otro modo: somos racionales porque nos sabemos también irracionales. Tanto así que algunos individuos provistos de esta fronteriza inquietud, empiezan a explorarla, o sea a buscar, si no una razón, al menos una lógica de la locura. Goya dibuja los monstruos que se echan a volar cuando la razón se duerme y sueña. Si no la razón del sueño, diseña un esbozo de la lógica del sueño. Goya, sin contradecirlo radicalmente, interroga a Kant. No sólo dota de cuerpo al pensativo animal racional (baste recordar la melancólica y transida mirada de Jovellanos en el retrato goyesco) sino que lo hace dormir para ver, lo hace soñar para traducir su razón en lógica. Bien, pero ¿qué lógica?

La respuesta fuerte, institucional, de la razón pura, es el saber organizado en sistema, el *Wissen* elevado a *Wissenschaft*: la ciencia. Con el positivismo, esta construcción que va, impregnada de coherencia, desde los cimientos hasta el tejado, propone la mayor empresa del Sujeto Trascendental: abandonar todo lo que cada cual tiene de subjetivo, desubjetivizarse, para convertirse en el macrosujeto, el supersujeto que, no siendo nadie, es todos: el saber universal, objetivo, organizado, público, probable, contrastable, autofundado y laico, que trabaja con cantidades y con cosas perfectamente tales, o sea idénticas a sí mismas, constantes y conformadas: abstracciones.

El colmo de esta empresa lo intenta edificar Marx, dejándolo inconcluso: una ciencia natural de los modos de producción que permita describir científicamente la historia humana y, por lo tanto, predecir su derrotero en el tiempo. No dejaba de ser paradójica la generosa tentativa, porque la predicción define la historia como el reino de la necesidad y Marx adjudicaba a la culminación de este proceso necesario, justamente, la liberación de la humanidad por medio del socialismo. La necesidad es, en este contexto, la madre de la libertad.

Por los intersticios, huecos y rajaduras del gallardo edificio científico se empezaron a filtrar algunas perplejidades como la anterior, que es la mayúscula, pero no la única. Volvió a plantearse el viejo tema de la carne y el hueso. Si la ciencia exige un (el) Sujeto Trascendental, entonces ¿hay o no hay una ciencia del sujeto a secas, del sujeto encarnado en la materia viva y en el tiempo, es decir del sujeto mortal? La respuesta tradicional era: no, este asunto es cosa de las religiones. Bien, pero, una vez admitida la muerte de Dios, en pleno velatorio divino, tal vez en el templo del Dios difunto, ¿qué pueden hacer las religiones organizadas, qué pueden decir los cleros de toda la vida, ya que su tarea fue, justamente ocuparse de toda la vida, de la vida como totalidad revelada y verdadera?

La respuesta no podía venir, entonces, ni de la ciencia ni de la religión, aunque reponía el problema en los términos de siempre: la calidad de lo que está fuera del sujeto y que determina asimismo la calidad del propio sujeto. Para la ciencia, ese afuera es un sistema de abstracciones. Para la religión, un otorgamiento prodigioso de los dioses. Si escapamos de uno u otro extremo ¿dónde somos capaces o incapaces de meternos?

Simplificando velozmente, se puede hallar un par de respuestas. Platón nos diría que el mundo empírico que creemos real no lo es, sino mera apariencia, y que la verdadera realidad, inmarcesible, eterna y eidética, se encuentra en el cielo de los arquetipos, en el *Topós Uranós*. Kant, bajando del cielo a la tierra, nos propondría lo incognoscible de lo real, la cosa en sí o nóumeno, dejándonos apenas en medio del mundo de los fenómenos, la realidad perceptible, donde operan los conceptos puros del conocimiento, las categorías. En ambos casos, una parte sustancial de lo que tenemos ahí delante, se nos escapa.

En las postrimerías del primer romanticismo, a Schopenhauer se le ocurre imaginar otra solución, si cabe denominarla así: lo que percibimos, como dice Platón, es un velo engañoso de apariencias sensibles, pero la realidad del mundo no está fuera de él, sino en su misma entraña: es el querer (malamente traducido como voluntad), un querer ciego y omnívoro que nos conduce, nunca mejor dicho, como un lazarillo, dotando de consistencia objetiva a los objetos que va identificando como deseables. Un querer que en su ambición totalizadora siempre sale decepcionado de sus conquistas, aunque puede hallar una síntesis entre su intrínseca realidad y la apariencia del mundo perceptible cuando conforma, con ciertos materiales pasajeros, una estructura perdurable: la obra de arte.

Este querer no es sólo el simple y totalitario apetito universal, sino que resulta un creador de objetos. Algunos, especialmente formalizados, son las obras de arte. Otros, la mayoría, son productos de su misma apetencia, verdaderos y errados a la vez, codiciables y desazonantes en tanto ninguno involucra la totalidad que es el auténtico e imposible objeto del querer. Pero, en cualquier caso, esta producción de objetos propone un saber, es decir algo más que un mero desear. Esta selección de objetos implica preferencias que nacen de una práctica. Son, en otro orden, una alternativa al conocimiento científico, estructurado, cuantificable y nutrido de abstracciones. No son menos ni más que el conocimiento, son otra calidad de objetos y de vínculos entre el sujeto y ellos. Insisto: saber, no conocimiento.

El saber se distingue del conocimiento en que construye su objeto a la vez que lo explora, en tanto el conocimiento supone la preexistencia de un objeto a conocer, aunque este objeto sea una abstracción ideal. Por otra

parte, el saber genera una experiencia y se atesora en sabiduría, en tanto el conocimiento, cuyo sujeto es intemporal e impersonal, no puede ni debe apoyarse en la sapiencia que da la práctica, aunque exista una práctica científica y haya expertos menos o más adiestrados en su materia. No es la práctica la que da conocimiento, sino el hallazgo debidamente contrastado según las reglas del método científico.

En la segunda mitad del siglo XIX se trabaja en distintos espacios por la consecución de una suerte de nueva razón del saber, que no es la razón del conocimiento científico. Daré tres ejemplos decisivos en este campo.

Mallarmé propone una poética del símbolo, es decir de la combinación verbal, de trasfondo musical, que da lugar al poema. El sujeto del poeta desaparece y cede la iniciativa a las palabras, que dejan de nombrar y connotan objetos misteriosos. El querer del lenguaje, su verdadera realidad, es quien se impone en el acto de inventar. A su vez, no siendo el sujeto elocutorio que se borra al aparecer la palabra poética, es otro, es la voz alterada por la alteridad, valga la redundancia. El lenguaje poético, así, como el querer de Schopenhauer, no es comunicador de objetos preexistentes, sino productor de objetos inéditos. El símbolo, que es su formulación verbal, se constituye en una suerte de intermitencia significante, que emite signos de manera discontinua y se mantiene en virtual creador de novedades, en artesano de sorpresas.

Nietzsche, por su parte, en su texto de 1873, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, desmonta la noción canónica de verdad (acuerdo entre la cosa y el intelecto por medio de la representación de la cosa en el discurso) apuntando a que todo lo que se considera verdadero ha de formularse con palabras y éstas, a su vez, admitir una explicación verbal que ha de ser explicada verbalmente a su vez, y así hasta el infinito en una suerte de cadena de significantes que adquieren provisoriamente la calidad de significados. La verdad no puede decirse, aunque siempre se vaya diciendo, cabría colegir del razonamiento nietzscheano. Y si la verdad no puede decirse aunque siempre se vaya diciendo, todo lo que decimos es mentira y va siendo verdad. El lenguaje es, en esencia, metafórico, una manera de decir pero no es el Decir y, por lo mismo, es poético. Con lo que Nietzsche corrobora a Mallarmé, aunque no hayan tenido el gusto de conocerse.

Por fin, aparece Freud, que compartió sus años de París con Mallarmé, aunque tampoco se hayan conocido, ni en persona ni en texto. Freud parte de Schopenhauer, aunque apenas lo reconozca, y atraviesa a Nietzsche, aunque olvide anotarlo. También su impulso acabará siendo totalizador, tanto que abarcará la vida y la muerte, la eternidad del conato de Spinoza y el deseo de aniquilación, la cesación pacificadora del deseo, el nirvana de

Schopenhauer. También, como en Mallarmé, aparecerá en la entrevista freudiana la voz del otro, del creador inconsciente. Y, lo mismo que en Nietzsche, se dará la palabra como la que todo lo va diciendo sin poder decirlo del todo, la palabra mendaz que no deja de decir la verdad, que es la verdad del impulso.

Los tres se las ven con objetos que no pueden ser abordados por la ciencia, ya que se trata de objetos concretos e inestables. Exigen otra cosa que el conocimiento: un saber. Este saber tiene un aire fuertemente pragmático, porque no pone en escena una regla de conocimiento, como lo es el método científico, sino que va haciendo camino al andar, hallando la norma en la excepción, construyendo la ley en el quehacer, de modo dialéctico. Con ello, la teoría se posterga indefinidamente.

En otro orden, los tres proponen, sin decirlo expresamente, una reformulación de la historia humana. Es la historia del deseo, es decir de los objetos que la apetencia de los hombres va definiendo como deseables, transformándolos en valiosos, desgajando de ellos los correspondientes valores, constituyendo una cultura. De alguna manera, ya lo había dicho Hegel: el hombre, ese animal de duplicaciones, es capaz de desear hasta el deseo ajeno, y el entretejido de tales deseos va articulando lo que llamamos sociedad. Mallarmé, tan escasamente devoto de la historia, sin embargo es capaz de construir historias a partir de una selección de símbolos que se corresponden como una partitura, por armonías de tonalidad, modulaciones y consonancias o disonancias. Nietzsche, porque adjudica a la verdad, entendida socialmente, o sea fuera de la ciencia y de la moral, como una red de convenciones, entre las cuales figura el pasado. Freud, más ajustadamente, porque el resultado de la cura es una historia: el analizando es capaz de contar la suya, no ya como la única y verdadera, sino como una de las posibles.

La historiografía contemporánea ha trabajado en el mismo sentido, invocando o no al trío que nos ocupa. Si la historia era, para el positivismo, la reconstrucción del pasado, en la historiografía que critica los supuestos positivistas es la construcción del pasado, de algo inexistente que se convierte en pasado a partir de su organización en relato histórico. Nietzsche diría que el pasado es una metáfora del tiempo, que nace en el presente con la vocación de futuro que el presente, el presente deseante, siempre tiene. Si se quiere, el pasado empieza mañana y se formula hoy, no está en el ayer. Será un novelista, Marcel Proust, quien nos explicará que rebuscar el tiempo perdido es llegar a tener un pasado y no recobrarlo, porque, en sentido estricto, lo hemos vivido como presente pero no lo tenemos como pretérito mientras no somos capaces de narrarlo, de metaforizarlo por medio del lenguaje. ¿Vale insistir que la metáfora es una figura poética?

La poesía, la historia y el psicoanálisis, pues, proponen un saber que no es conocimiento y que se presenta como pragmática de una objetividad concreta e inestable, a la cual se accede metafóricamente. Es una suerte de razón poética cuyo sujeto no es ni el sujeto empírico de la vida cotidiana y singular, ni el Sujeto Trascendental paradigmático de la ciencia. Es el otro, la otredad que se corresponde con la mismidad. Es un sujeto que se ocupa de las palabras, pero no de su estatuto institucional, como lo entendió la filosofía de profesión, constructora de léxicos (cuando no de jergas). Una nueva filosofía trabaja con la historia íntima de las palabras, con la filología del deseo, porque aquel sujeto es corpóreo, temporal, sexuado. Hay razón pero es razón deseante. Hay verbo, pero es verbo también deseante. Hay sujeto, pero no es un modelo de perfecciones, sino una antropología de la imperfección. La humanidad se puede conocer a sí misma a través del lenguaje, como quería Shelley, pero no por el lenguaje codificado de la lingüística, sino por la palabra en libertad de la poesía. O de la historia, o de la entrevista analítica.

A la vuelta de los años, un discípulo del surrealismo –por lo tanto, una recaída del simbolismo– Jacques Lacan, anuda la entrevista postergada entre Freud y Mallarmé. Su noción del significante parece traducida del símbolo mallarmeano. Sobre todo cuando la formula como una tautología («el significante es lo que representa al sujeto ante otro significante») porque la tautología, aparte de ser un error lógico, es el síntoma de lo indefinible. En efecto, si el significante pudiera definirse, se convertiría en significado y dejaría de ser significante, generando, a su vez, otros significantes que sufrirían la misma experiencia anulatoria. Lo propio del significante, como del signo poético y del pasado histórico, es la intermitencia de sus signos, su significancia vivaz e infatigable. No es el decir definitivo sino el elemento que hace decir a los demás, indefinidamente.

El significante prima sobre el sujeto, lo que indica que el sujeto es su destino. Ya desde los románticos se plantea el desafío de «llenar» el espacio del sujeto, de cada sujeto singular, espacio interior y bien defendido por las murallas del alma, pero vacío. Hay, entonces, una necesaria conjunción dialéctica entre el significante y el sujeto. Por mejor decir: de los significantes y de cada sujeto singular, concreto, histórico. De lo contrario, como sucedió en las exageraciones estructuralistas, sólo existe el espacio de la estructura (o de la Estructura de las estructuras, que es el lenguaje), una estructura sin sujeto que, por lo mismo, deja de ser estructura.

Si bien no podemos definir el significante sin el truco de la tautología, podemos observar cómo se comporta: materializa la instancia de la muerte, propone la unidad del ser como ser único, es el símbolo de una ausencia, no es verbalmente funcional sino simbólico, precede al significado y

no lo supone, según ocurre en el acto comunicativo ordinario. Al ser desplazados para significar, los significantes se constituyen en la habitación del hombre, una población indefinida que apunta a la antropología de la imperfección antes señalada. Una imperfección dialéctica, porque quien recibe el mensaje también invierte el circuito y envía sus signos. Hasta es posible que lance signos indescifrables, palabrismos o jitanjáforas, como el *ptyx* que aparece en el soneto de Mallarmé para cumplir con la rima y la métrica, pero que nada significa. La palabra puede petrificarse en fetiche, cortando toda sucesión significante y tornándose palabra absoluta, es decir no-palabra. El ejemplo extremo que da Lacan es el dinero, un significante de cantidades puras, de valores abstractos, que aniquila toda significación. Toda palabra es relativa en tanto se da en una relación entre quien dice y quien escucha. Su culminación es también su consumación, la plenitud que la destruye como palabra.

Tenemos, por fin, una razón encarnada, deseante, verbalizada, sexuada, y una lógica de la significancia como tarea infinita de la vida, es decir como una lógica de la vida misma. Sigue en pie la pregunta occidental: ¿de dónde proviene toda esta compleja marea del deseo que entreteje la engañosa tela de lo sensible y se proclama, él, como lo único verdaderamente real? El creacionismo religioso contesta, rotundo: Dios. Y Nietzsche comenta: Dios ha muerto, Dios no existe, pero Dios es, he ahí su lugar: el orden gramatical, articulado por el deseo. El Otro lacaniano, absoluta otredad, máscara de sujeto que no admite nombre y que deposita su deseo en el cuerpo de la madre que nos da la vida –la vida histórica, concreta, procesal, histórica, de cada quien– es lo absolutamente otro, la otredad radical que Rudolf Otto define como atributo de lo sagrado. Se trata, pues, de sacralizar o de admitir esa intocable otredad de lo sagrado, esta vez como manifestación de la palabra deseante que intenta sostener la vida humana como perdurable o, si se prefiere, como digna de perdurar. De lo contrario, la historia se convulsiona en danza macabra.

Como se ve, nos hemos alejado de Kant, que nos acompañó al principio. Pero no para cuestionarlo de raíz, sino para reformular su empresa ilustrada. Una nueva Ilustración, como quería Nietzsche, sostiene el valor de la razón como única objetividad humana. No ya una razón descarnada, sino unida a la materia viva y mortal, compatible con esa vida que no acepta ser razonada. La razón, por ser objetiva, de nadie y de todos, nos une y nos habilita a convivir, a asociarnos, a estar junto a los millones de seres semejantes y distintos con los que no hemos elegido convivir. El sentimiento no une, porque cada cual lo siente dentro de sí. Apenas acerca a los que comparten un emblema afectivo y sirve para constituir tribus, a menudo aguerridas y desconfiadas, pero no para articular a la humanidad. Y en eso estamos.



Anónimo (siglo XVIII): *Santo Elesbão*

PUNTOS DE VISTA

haben rechebucher/ vnnd solch bucher/ so sie haben/ seint gemacht von Baum rynden/ haben vnder ynen/ gutte goltschmit/ vñ maler/ all yr malen/ seint teufels figurn/ vnd haben baum/ die tragen rothe fruchte/ recht wie erdbere/ welch fruchte schmeckẽ gleich wie negelein

¶ Jtem von den landen furen sie/ auff den obgemelten wasser gnant Kochoquaquo xxxvij meil/ do funden sie zwue kleyne insel/ vñ in yeder insel ein Tempel/ von den abgottern vñ mitten in ytlichem Tempel/ stet ein runder tische/ vñ auff dem tische ein grosser mermelstein/ auff welchem tische/ sie die kynder opffern/ In der massen.



Europa y América. Imágenes cruzadas

José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco

No cabe ninguna duda acerca del papel decisivo que las visiones, imágenes y tradiciones europeas han impreso en la percepción de América y de lo americano desde el siglo XV hasta hoy. Si ya la literatura del ciclo artúrico había dejado su huella en el camino atlántico, llamando Lanzarote a una de las islas Canarias, una novela de 1510 del ciclo de Amadís de Gaula, *Las Sergas de Esplandián*, que conmemora los hechos del hijo de Amadís y Oriana, daría el nombre de California a una de sus imaginadas tierras con la fortuna posterior que todos conocemos, del mismo modo que Patagonia es la tierra de los monstruos descritos en otro libro de caballerías, *Primaleón*, publicado en 1512.

Sobre todo ese tejido de imágenes trasladadas han dado su opinión muy ilustres personajes. Reseñemos los esfuerzos, un tanto desorganizados pero no por ello olvidables, del milanés Antonello Gerbi en dos libros separados por veinte años en los que se enfrentó con los efectos de esa transposición. Apareció el primero en 1955, *La disputa de Nuevo Mundo: historia de una polémica, 1575-1900*; después, ya casi al borde de su muerte, en 1975, continuaría con *La Naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. Trataba este autor de combatir la tesis de la debilidad o inmadurez del continente americano en sus cosas y en sus personas, cualidad que, si solo se apuntaba en el diario colombino, tomaba una pretendida seriedad científica en la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo, y sería multiproyectada por la Ilustración y la filosofía hegeliana. Juan Gil Fernández en tres documentadísimos volúmenes trazó en 1989 un *corpus* general de los mitos y utopías del descubrimiento ordenadas en tres grandes grupos: primero, los pertenecientes a Colón y su tiempo; segundo, los relativos a El Dorado; y tercero, los referentes al Océano Pacífico. No se trataba ya, como en el caso de Gerbi, de señalar los errores de una interpretación que venía soportada en la pretendida superioridad europea, sino de desplegar la amplísima tela de ensoñaciones que vivieron los protagonistas del «encuentro» para hacer compatible lo que sus tradiciones les hacían esperar de las nuevas gentes y tierras con aquello otro que sus sentidos percibían, los contactos reales de la experiencia recién concretada. Vieron América como nunca habían visto nada.

Y fue así porque hollaron la virginidad americana bajo las pautas de esa mitología. América les permitió lo que les habían negado África y Asia. Para Germán Arciniegas, si de descubrimientos se trata, el de Asia fue el primero. Más bien el segundo, diría yo, pues África fue percibida por los europeos antes que Asia, pero en todo caso coincido con él en que no tuvo para Europa consecuencias humanas que puedan compararse con las del descubrimiento de América. Dos italianos que figuran separados por doscientos años, uno de Venecia y otro de Génova, son los protagonistas de estas dos aventuras, como el griego Hecateo de Mileto lo había sido para la orilla africana. Se trata de Marco Polo y Cristóbal Colón. Es muy cierto que los dos buscaron el fabuloso Oriente. Si el conocimiento que por *Il Millione* se tuvo en Europa de Asia alentó impulsos comerciales haciéndolos grandes e importantes, jamás hubo el propósito de conquistar ese continente para incorporarlo a Europa, aunque sí se pensó en hacerlo cristiano. Se entendió que tenía un imperio respetable y una religión semifalsa. La conciencia de la fortaleza política disminuyó el esfuerzo predicador a pequeños grupos de misioneros y cristianos, cuidando que no estuviesen especialmente vinculados con el mundo eclesiástico, aunque fuesen cristianos evidentes. Sólo se logró fijar algún centro de tráfico con cónsules o agentes mercantiles que atendían a las vidas e intereses de los mercaderes. El clavo, la pimienta, la nuez moscada, la canela, pasaron, recuerda Carson I.A. Richtie, a ser ingredientes esenciales para las dietas europeas, pero con razón dice Arciniegas que no se imaginó nunca una emigración que fuese a esparcirse por tierras de China, India o Japón. La movilización de personas y cosas hacia América es una historia nueva para Europa y para España.

Lo fue para Europa en cuanto constituyó la segunda aventura multitudinaria (no la única) que conoció desde el éxodo de las tribus germánicas transfusionadas al Imperio romano. ¿Cuántos fueron? Arciniegas dice que doscientos millones han cruzado el Atlántico en cinco siglos para buscar hogar en la otra orilla del océano y que eso basta para señalar semejante éxodo como único en los anales del mundo y es esencial para entender los cambios más profundos ocurridos en la cultura de lo que se llamó Occidente. Importa decir que coincido con él en el volumen y el significado. Discrepo en la prioridad pero eso interesa ahora menos. Es cierto que hay que ver así el cambio para fijar el alcance que tuvo el viaje de las tres carabelas. No descubrió Asia Marco Polo, pero sí se descubrió América por Colón y sus continuadores. Sabido era el Oriente. *Il Millione* confirmó sus riquezas intuidas y un modo de vivir de tártaros o mongoles que reforzaba las imágenes del orden estamental de los *bellatores*. América es la mayor novedad de todos los tiempos vividos hasta 1492. Eso escribió López de

Gómara «la mayor cosa de después de la creación del mundo sacada la encarnación y muerte del que lo crió».

Nueva historia también para España. Nacería un proceso ininterrumpido y multiforme durante los más de cuatrocientos años que hace ahora desde López de Gómara. Durante el primer siglo los emigrantes que salían de España o Portugal no iban significativamente a otras partes del Imperio de ambas naciones. Por ese querer ir a América y no a Flandes o a Italia o a los campos argelinos incididos por Cisneros, América casi envejecía ya, cuando en 1607 John Smith y su hueste se aventuran a fundar James Town, el primer establecimiento inglés en el Nuevo Mundo y luego se asientan los peregrinos del *Mayflower* en Cabo Cod (1620). La América española vivía ya la plenitud de dos grandes virreinatos; de ciudades como Santo Domingo, México, Guatemala, Santa Marta, Cartagena, Quito, Lima, Buenos Aires, Bogotá, Santiago, Caracas; de universidades como Santo Domingo, México, Lima, Bogotá, Guatemala, La Habana; de misiones con el mosaico de las órdenes religiosas. Todo eso puede leerse en el inventario en que se apresura Gil González de Ávila al publicar en 1623 el libro IV de su *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid*. No cuenta imprentas o teatros y tampoco podía atalayar la obra literaria de los nacidos en América, apuntada entonces, para un crecimiento y calidad que no podía imaginar el cronista.

Rafael Anes ha sido el principal vertebrador del estudio de esa inmigración que comenzó en España desde el primer día. Si en la primera expedición de Colón no llegaban a noventa los tripulantes, la mayoría andaluces de Sevilla, Córdoba, Jerez de la Frontera, Palos, junto con dos genoveses, un veneciano y un portugués, ya en el segundo viaje aparecen muchos más de mil hombres, enrolándose italianos de Génova, Venecia o Savona. Mil doscientos europeos en un solo viaje nunca habían pasado al Asia. Si los primeros que murieron en América fueron las gentes del fuerte Navidad, se añadirán a estos españoles un inglés y un irlandés. No es que poco a poco se vaya introduciendo una universalidad no querida para la empresa; es que se quiso hacer universal la participación en las líneas trazadas por la cabeza política española. Todos los reyes europeos procedieron igual. Colón el genovés navega para España; los Caboto de Venecia descubren para el rey de Inglaterra; Verrazano, florentino, lo hace para el rey de Francia, y sobre todo Américo Vespucio, también florentino, destinado con justicia a dar su nombre al nuevo continente. Este cosmógrafo y navegante no sólo actuó al servicio de la monarquía hispánica, sino que sus dos viajes a Brasil los hizo en naves del rey de Portugal. Que Italia, Holanda, Portugal, Inglaterra, Francia acudan a competir con España en los frutos y aportes del des-

cubrimiento señalará un sentido universal en esta decisiva parte de la historia de la humanidad. Los monarcas llamaban a gentes de toda estirpe para que les creasen un monopolio político, pero la diversidad de éstas acabaría por relativizar las fronteras que querían crearse.

Pero estas gentes del Viejo Mundo ¿qué buscaban en el Nuevo para establecerse allí? Mucho nos señalan los nombres de la nueva topografía. No sólo es una *recreación*, como en Nueva España, Nueva Granada, Nueva Andalucía, Nueva Inglaterra, Nueva Francia, Nueva Harlem, Nueva York, Nueva Orleans; sino también una *duplicación*, Toledo, Madrid, Guadalajara, Valladolid; a veces una *magnificación*, Castilla del Oro y otras veces una *aceptación*, México, Darien, Yucatán. No sólo buscaban, como dice Arciniegas «refrescar en el otro hemisferio lo que para ellos allí de donde venían estaba ya marchitándose», sino también querían crear en lo ignoto sus sueños y aceptar las voces de la tradición en que se encarnaban.

Tanto James Colin Davis como Alain Milhou han sabido ver la magnificación (*épanouissement*) de la imaginación utópica de Tomás Moro cuando repite en su obra lo que sugerían los propios descubridores. Esto es, que al otro lado del Atlántico se podía encontrar, como escribe François Pradeau, la libertad y vida comunitaria ideal que Platón retratara en la Atlántida. Allí, en plena naturaleza, sin injusticias ni aberraciones, habituales en las más avanzadas civilizaciones de Occidente, les era posible vivir en paz con ellos mismos. Tal ocurrió con los judíos, que comenzaron a salir de la misma España no sólo como conversos o como tapados ¿qué español podría afirmar con certeza que no es judío? El intérprete llevado por Colón en el primer viaje fue un converso y bien fresca estaba la orden de expulsión en 1492. Si los perseguidos por ella emigraban a Inglaterra, Países Bajos, Portugal o Italia, también lo harían a América quienes sabiéndolo, desconociéndolo o barruntándolo eran, en tal o cual porción, gentes con sangre de cuota hebrea.

Es cierto que la universalidad americana tiene una puerta, el Caribe, que abre y cierra Castilla; recuérdese que el referente hispano nunca se perdió en Puerto Rico. Pero el resto del Caribe se transforma mientras tanto en un desigual archipiélago de idiomas: junto al predominio del español, bolsas en inglés, francés, holandés o papiamento. Esa diversidad se reduce en el continente todo a la expansión del castellano, portugués, francés e inglés. Sean o no espíritus las lenguas, como quería Unamuno, han concluido su peregrinaje. Los reyes españoles decidieron reconocer una pensión a las familias de ciertos marineros de Colón muertos por los indios. Ahí aparecen un natural de Irlanda y otro inglés. No se menciona a esos hombres en los catálogos disponibles de viajeros ¿cuándo y cómo llegarían? Sea como

fuere, sus apellidos amplían los horizontes humanos desde los primeros emigrantes.

Esa universalización estuvo «orientada» mejor que «dominada» por el elemento español y por mucho tiempo así será. Desde La Española se avanzará hacia la Tierra Firme y desde esa primera cota hasta alcanzar la remotísima del Pacífico, cruzándolo enseguida hasta los rosarios de islas vecinas al Asia que buscaba Colón. Nuevo Imperio el español, que así supera a cuanta conquista hicieron en su día los romanos. Intención continuada fue proteger rutas y espacios para que ningún otro poder compartiera el territorio americano. Si durante el siglo XVI se consiguió, el mejor éxito consistió en que ese objetivo fue imposible hasta cierto grado desde el XVII.

Acabo de recordar cómo muchos autores han venido a coincidir en un hilo conductor, el vuelco de la totalidad europea en el universo americano. Todos ellos y particularmente Germán Arciniegas han insistido en el momento final de ese proceso. Si antes he discrepado del ilustre colombiano quiero ahora recordar una cita que él hace. En sus *Cartas a un campesino americano*, Héctor Saint-John Crèvecoeur escribía en 1782: «¿De dónde llega toda esa gente? Hay una mezcla de ingleses, escoceses, franceses, holandeses, alemanes y suecos. De esta promisoria ciudad, en los cruces sale la raza que hoy llamamos de los americanos».

Esto en 1782; bien, pues fijémonos, no ya en el final del proceso, sino en su principio. Desde el instante inicial gentes diversas habían comenzado a interesarse por lo que ocurría más allá de la Mar Océana, y lo hacían desde la propia historia y los sueños acumulados.

Quisiera recordar los ecos de unas croniquitas alemanas que traduje y publiqué en 1989. A perspectivas históricas de imágenes transterradas responde la breve narración alemana titulada *Nueva noticia del país denominado Yucatán* que lleva fecha del 18 de marzo de 1522, y que da una *Neue Zeitung*, una nueva noticia, de la llegada de los españoles al ámbito yucateca en el año anterior. Esta obra ha circulado muy poco en España, y merecería haber acompañado a la excelente edición que de la obra de Diego de Landa preparó entre nosotros Miguel Rivera. Se trata de un texto que mezcla las noticias de las culturas yucateca y mexica sin distinguir entre ellas. Aporta datos a veces erróneos –por ejemplo, maneja unas distancias inexistentes– pero que muy claramente proceden, aunque seleccionados indiscriminadamente, de los contenidos en la cuarta de las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería y de los generados por informaciones debidas a las expediciones de Hernández de Córdoba en 1517, de Grijalva en 1518 y de Cortés en 1519. Esta pequeña obra contiene dos grabados en madera. En el primero aparecen unas brujas o hechiceras de las que se

habla luego en el texto, unos sacerdotes sacrificando a unos niños, a quienes cortan manos y pies y arrojan por una escalinata; se ve también una casa europea, con la que se pretende representar a una de las que se encontraron en Yucatán; asimismo se ven dos españoles en una carabela, y otros más. En el segundo, grabado se representa a la gran «Venecia americana», Tenochtitlan, con cinco puertas y con puentes. La ciudad aparece como si fuese una de las más típicas de la baja Edad Media europea, y el paralelo entre Tenochtitlan y Venecia es claramente perceptible.

Las ideas que circulaban por la cabeza del autor y del ilustrador dan una imagen europeizada de los datos e inciden en enfatizar los grandes tópicos del momento, como ocurre con la diabolización de las religiones autóctonas: la morbosa minuciosidad, dado lo escueto del texto en su conjunto, para describir los sacrificios humanos de los mexicas, que se presentan como cebados exclusivamente en niños para lograr el efecto de incrementar el rechazo del lector; o la relativa ponderación de la abundancia de oro y de otras riquezas.

El afán de una interpretación de lo indígena americano en función de categorías europeas que es patente en todo el relato, anticipa ya una historia posterior de valoración positiva de lo americano, donde sólo se acentúa el rechazo de un eventual ateísmo; de los conceptos y prácticas religiosas, brujerías y sacrificios humanos, para elogiar en cambio reiteradamente el sistema jurídico y la avanzada organización mercantil de estos pueblos, dotada de medios y desarrollos cuasi modernos. El urbanismo, la ingeniería, la arquitectura y las técnicas de manufactura, especialmente las artesanas, son también elogiadas. La doble referencia al régimen jurídico, así como el elogio a la madurez y a la eficacia de la organización jurídico-política, centrada en la aceptación de la voluntad regia que se describe, permiten sugerir la posibilidad de ser el autor de esta refundición de breves noticias un letrado culto y latinizado, vinculado –supongo yo– a algún círculo palatino austriaco o alemán de su tiempo. En efecto, da por presente entre los yucatecos una organización municipal similar a la que él, el ignorado autor, podría conocer como propia de su mundo centroeuropeo y eso se hace sin aplicar siquiera una palabra que matice la diferencia entre lo que es igual o lo que es más o menos remotamente parecido, y no vacila a la hora de resumir en una sola frase la impresión que le causa el conjunto mexica al decir que «es casi como el Imperio». Corrobora esta impresión el reiterado elogio de la eficacia militar que aparece igualmente en el texto.

Por otro lado tampoco esta obra es una relación que presente prejuicios antiespañoles, lo que me refuerza en la hipótesis de haber nacido el autor en un contexto de cultura católica y latina. Su tendencia hacia la hipérbole

y la exageración no es argumento suficiente para pensar que más que un autor alemán o austriaco sería meridional o italiano. Se tratan en mi opinión de figuras retóricas propias de toda la cultura europea de su tiempo, desconcertada ante el hecho americano y su revelación.

A todo ello sólo queda por añadir que nuestro texto es paralelo en el ámbito mexica-yucateca de lo que para el caso peruano supone otra, *Nuevas noticias precedentes de España e Italia*, de 1534, que también de forma esquemática resume fuentes hispanas sobre el descubrimiento y conquista de Perú, añadiendo datos e imágenes de su propia fantasía. Por mi parte entiendo que no sólo se trata (eso es evidente) de dos huellas similares de los ecos europeos extrahispanos en la cuestión de progresivo conocimiento de América, sino que me atrevo a apuntar la hipótesis de que ambas relaciones fuesen fruto de una misma mano y que, insisto, no acabo de ver como la de un meridional. No es precisamente el ambiente italiano de ese siglo una atmósfera tan aséptica como la que respira este folleto sobre la actuación española en América. Así, Giordano Bruno, en él primero de los cinco diálogos que forman *La cena de las cenizas*, en 1584, se permitió trazar una de las más interesadas descalificaciones de la acción española en América. Creyó lícito resumirla con una atroz zancada. Según él los conquistadores habían:

> «encontrado la manera de perturbar la paz ajena, de violar los genios patrios de las regiones, de confundir lo que la providente naturaleza había separado, de duplicar mediante el comercio los defectos y añadir a los de una los vicios de otra nación, de propagar con violencia nuevas locuras y enraizar insanias inauditas allí donde no las había, concluyendo al final que es más sabido quien es más fuerte, concluyendo en mostrar nuevos afanes, instrumentos y arte de tiranizar y asesinar los unos a los otros».

Como bien ha señalado Miguel Ángel Granada, el filósofo de Nola pretendía con esas frases alegar un argumento en favor de su tesis acerca de la generalizada corrupción a la que se había llegado en el mundo de su tiempo, corrupción que debía ser desterrada por la liberación que, camino de un mundo mejor, preconizaba y anunciaba la filosofía nolana.

Se trata, pues, de la manipulación de un hecho histórico de notada complejidad para convertirlo en arma arrojadiza de polémica antropológica. Pero en la selección del ejemplo y en su presentación pesaron no poco los intereses políticos y el sedimento de éstos que sostenían al conflictivo sujeto. A ello habría que añadir la vinculación de Bruno con círculos políticos que ninguna simpatía profesaban a España, la extensión de esos círculos en Italia, y las adulaciones constantes entre unos y otros de sus protagonistas.

Según la opinión de Yates, Bruno habría realizado gestiones en Inglaterra para construir una alianza francoinglesa contra España, y por otra parte son conocidas sus adulaciones a Isabel de Inglaterra, a Leicester, a Walsingham, etc.

No por señalar esos condicionamientos en la opinión de Bruno pretendo yo sugerir que todo deba dejarse en la entusiasta opinión del cronista toledano Cervantes de Salazar cuando escribe:

> «cuán grande fortuna ha sido para los indios la venida de los españoles, pues han sido trasladados desde una extremada miseria a la felicidad actual, y desde una nítida esclavitud a la verdadera libertad».

No pretendo dejarlo, insisto, en estos términos, pero sí es de notar la complejidad infinita del hecho hispano en la vida americana, que jamás podrá recibir, como ha propuesto John Elliot, una valoración acorde por parte de todos los historiadores. Eso es imposible, salvo si aceptamos una serie profundísima de arbitrarias mutilaciones. Una cosa tan compleja no puede recibir nunca una opinión unánime.

Si nosotros comparamos a Bruno y a Cervantes de Salazar se nos muestran algunas lecciones metodológicas. Se señala por ejemplo lo peligroso e injusto de introducir en estas valoraciones tan contrapuestas el dato facilón del ataque nacionalista. Especialmente arriesgado resulta el modo en que lo hace Giordano Bruno, acusando a carga cerrada a los españoles de todos los males en América, cuando ejemplos como el del italiano Michele Cuneo le hubieran debido aconsejar más equilibrio. Este compañero de Colón, que tantos elogios ha recibido de algunos historiadores, ha dejado una página autobiográfica que revela una crueldad y una perversión muy poco disculpables, ni siquiera con el hipócrita latiguillo tantas veces repetido con la rudeza de los tiempos. Escuchémosle cuando se retrata a sí mismo:

> «tomamos una canoa con todos sus hombres y un cambalo fue herido de una lanza, por lo que pensamos que estaba muerto, y dejándolo en el mar por muerto lo vimos nadar de repente. Por eso con un garfio lo izamos a bordo de la nave, donde le cortamos la cabeza con un hacha. A los demás cambalos juntamente con los dichos esclavos los mandamos después a España. Estando yo en la barca tomé una cambala bellísima, la cual me regaló el señor almirante (Colón, su amigo), y teniéndola en mi camarote, al estar desnuda según su usanza, me vino el deseo de solazarme con ella, y al querer poner en obra mi deseo, ella resistiéndose me arañó de tal modo con sus uñas que yo me arrepentí entonces de haber comenzado, pero refle-

> xionando agarré una correa y le di una buena tunda de azotes de modo que la hice lanzar gritos desesperados que no podríais creer. Así conseguí convencerla de que cada vez que la mirase, y como en efecto ocurrió después, tendría que comportarse conmigo como si hubiese sido amaestrada en la más refinada escuela de putas».

Textos de diferentes intenciones, de diversas imágenes. Ahora avancemos a una cuestión central. La superposición de imágenes, el traslado de mitos, el vuelo de utopías, la deformación o conformación que estas categorías suponen en la apreciación de culturas. Para que eso pueda ocurrir hay antes un hecho básico. Estas gentes que llevan su cultura y bautizan con ella a las tierras nuevas, se han ido de donde estaban. ¿Por qué enseñaron a dejar las patrias estos españoles portadores de utopías? Yo a veces he pensado, leyendo un pasaje muy expresivo de Pedro Mártir de Anglería, que a más de ser deseosos de embarcarse en un viaje casi sin retorno, deseaban sobre todo un caminar distinto del que pudiera ofrecerles cualquiera otra tierra de las que enseñoreaban sus monarcas:

> «encomendaron la preparación de esta flota Juan de Fonseca... mandan ir a más de mil doscientos infantes armados, entre los cuales determinan que sean estimulados con estipendio un número importante de operarios y expertos en todas las artes mecánicas y a las gentes de armas añaden jinetes. El Prefecto dispuso el transporte, para la procreación, de yeguas, ovejas, terneras, y otras especies, todas con sus machos e igualmente de legumbres, trigo, cebada, y otras semillas no ya para simple alimento, sino también para su siembra. También embarcan vides y esquejes de otros árboles de los que no hay en aquellas tierras, en las que no encontraron árbol conocido salvo pinos y palmas altísimas estas de dureza increíble, altas y rectas por lo ubérrimo del suelo, así como otros muchos árboles que daban frutos hasta hoy desconocidos. Cuentan ser aquella tierra la más fértil de cuantas rodean los astros; manda finalmente que cada uno de los artífices transporte cuantos instrumentos y demás cosas sean precisas para edificar una ciudad nueva en tierra desconocida. Muchos otros emprendieron este viaje por el deseo de novedades».

Movidos *por el deseo de novedades*, cierto, pero ¿sólo por el afán de lo nuevo o por el de arraigo en la tierra nueva, en el cielo nuevo, en las posibilidades nuevas? ¿No refleja este texto la voluntad de alguien que se va para no volver, para crear una imagen propia que va a ir sustituyendo a la imagen trasladada?

Quizá uno de los mayores aciertos que se realizaron en torno a la celebración de V Centenario en el Instituto de Cooperación Iberoamericana fue

la bellísima edición de estas *Décadas del Nuevo Mundo* de donde acabo de tomar este texto. En esa edición se tuvo la sugerente originalidad de situar las imágenes de América trazadas por la mano de Guayasamín. Al comparar las imágenes de Guayasamín y el texto de Pedro Mártir se percibe cómo nace de esa conjunción una visión ya específicamente americana, que ni es la prehispánica, ni la del emigrante sino la mestiza, la única posible después de la irrupción colombina. Se ha dicho que:

> «los que se van son los audaces o los infelices que en su tierra no encuentran oportunidades que les aten y retengan. Los que tienen tierra y título de granjerías, los que pueden nutrir esperanzas cortesanas, los que están acomodados y se lucran, se quedan. Unos y otros son hijos de la misma madre y de distinta suerte. Pasan los años y esta repartición de 1493 se acentuará. La aventura se va a hacer cada vez más tentadora, va formándose la Europa que se va. En un principio fue sólo la España que se va: en Cádiz se forma el primer nido de pájaros voladores. Llegará un día en que lo propio ocurrirá en Burdeos, en Génova, en Ámsterdam, en Londres... A medida que América se conozca irá creciendo el éxodo» (Germán Arciniegas).

No estoy tan seguro de que la línea que separa a los viajeros de los quedados sea sólo la frontera entre la prosperidad y la pobreza. Los que emigraron querían ser ricos, sí, pero también libres. Querían, como Cortés, sajar las cavernosidades de instituciones consuetudinarias que se interponían entre ellos y sus reyes. Querían la república, concebida como un modo de vivir libre, al eco de un platonismo quizá no asimilado sino intuido o sospechado. Por fin, alguno como el delirante Lope de Aguirre se atrevió a proclamar que ni rey querían. Operaban desde la gracia de un punto cero que, ya desde la guerra de las Comunidades, se les antojaba exasperantemente perdido en la tierra de su infancia. Para todos esos europeos la patria no era la cadena de sus propios recuerdos infantiles, sino la posibilidad de que sus hijos recordasen la vida en libertad como memoria de niños.

Estoy de acuerdo en que la palabra que más se usa para describir a estos sujetos es «aventurero». Pero ni es correcta ni es hermosa tal palabra. No es hermosa en cuanto lleva un aire aparejado de significación o actitud frívola y estos viajeros empeñaban a conciencia su vida en un ensayo que sabían de dificilísimo retorno. No es correcta en cuanto implica querer con cierta indiferente actitud un azar que en el fondo es algo superfluo. No; su nombre se dirá más tarde, pero sólo es ese el que les conviene. Fueron *libertadores*. No de una tierra, ni de un sistema político. Se libertaron a sí mismos. Ese es el hilo conductor que rige los sentimientos expresos o latentes en las cartas de particulares conservadas en el Archi-

vo de Indias y que Enrique Otte publicó hace muchos años. En los dos grandes comienzos de América, el español y el independiente, mueven las cosas los *libertadores*.

En el centro de acogida que fue al comienzo La Española, se acumularán los emigrados para dispersarse hacia el continente que se les ofrecía. Ese flujo se acrecentará tras la derrota comunera. Ignacio Gutiérrez Nieto (1973) ha señalado el valor testifical de un cartelón vallisoletano contra los flamencos que envolvían al Emperador.

> «Maldición, maldición caiga sobre ti, reino de Castilla, que permites y soportas que tus hijos, amigos y vecinos sean matados y asesinados diariamente por extranjeros sin hacer justicia de ello».

Cierto que las Comunidades fueron un movimiento antiseñorial pero no conviene limitar los marcos demasiado pronto. Germán Arciniegas ha recordado que circuló por Santa Fe de Bogotá una letrilla: «tierra buena, tierra buena, tierra que pone fin a nuestra pena».

Sin embargo no se trata sólo de estimar como motor de justificación más perceptible en las actuaciones de los conquistadores la causa del común levantado contra Carlos I y los flamencos. Sería poco decir que la población por europeos de América se confunde con un movimiento comunero. Latió también, con mayor fuerza quizá, un temor hondo ante el ansia de poder de los mecanismos neofeudales de pequeñas y grandes aristocracias de las ciudades y los poderosos emergentes que sólo buscaban desplazar de su sitio a viejos resortes de gobierno, esgrimiendo un discurso de libertad falsificada.

Cuando se pase de la conquista de las islas a la gran empresa continental no serán ni Vasco Núñez de Balboa, ni Pizarro, ni Hernando de Soto, ni Ojeda, ni Enciso ni tantos como ellos los más significativos. Sólo Hernán Cortés y Juan Ponce de León marcarán niveles superiores. Del primero ha dicho Mario Hernández que no admite parangón si no es con Julio César o con Napoleón Bonaparte. Desde luego dio en sus *Cartas de Relación* vestidura política a lo que fue realmente un alzamiento contra las instituciones, no contra el rey. Sabido es que cuando Quesada en su *Antijovio* se refiere al levantamiento de Castilla, resulta palpable esa misma interpretación. De manera que de ahí en adelante resultará que precisamente los verdaderos comuneros son los que se quedan con el emperador. No otra cosa es la concepción de la organización isleña de Juan Ponce de León, que una prerrealización del ideal, no del posibilismo comunero.

¿Cuánto tiempo se requiere para llegar a la plena conciencia de lo que supuso el descubrimiento de ese nuevo horizonte? Recuerdo una anécdota

que en la preparación del libro *Iberoamérica. Una comunidad* nos hizo llegar Germán Arciniegas a sus directores: decía que cuando el presidente francés Mitterrand visitó Bogotá le preguntó: «¿Usted cree que se haya descubierto América?» Y sin vacilar Miterrand le contestó: «No, no se ha descubierto». Creo entender que ese «no se ha descubierto» se refiere a lo que es la totalidad de expresión de sus posibilidades.

Vasconcelos decía que el destino de América era alumbrar una raza cósmica, resultado de la fusión de blancos, indios y negros. Arciniegas critica que se repita ese juego de los tres colores sin tomar en cuenta que blancos, cobrizos y negros cambian todos ellos en una especie de nueva circunstancia al juntarse en la tierra firme del mundo común americano. Se trataría de un destino común. Para los aborígenes se rompería su propia tendencia al esclavismo y al aislamiento lingüístico. Para los negros se disolvería tras los siglos su perpetuo destino a la esclavitud, pues en América se emanciparon. Para los blancos, edificar en América una nueva casa política cambiará la certeza de un Rey, por la ilusión de una democracia.

Desde luego que el traslado de esas imágenes provocó esos efectos a la larga. Porque volaron esas imágenes, se aposentaron en ellas y se albergaron en ellas, consiguieron hacer nacer una realidad que en modo alguno había soñado nadie. Y quizá Colón quiso verla menos que nadie, como no lo vio Pizarro y sí Cortés o Ponce de León. Una nueva luz política. Sin embargo, comenzando ya un nuevo milenio ¡hay tantas sombras viejas y nuevas arraigadas en la herencia!

La ausencia de la historia argentina en el cine nacional

José Fuster Retali

¿Por qué razón la cinematografía argentina, que fuera tan poderosa como industria entre 1930 y 1970, y que alcanzara a vastos auditorios, tanto en su propio país como en el resto de América Latina, ha sido y es sistemáticamente reacia a presentar su historia como argumento de sus películas? Esto llama poderosamente la atención, sobre todo por tratarse de un país donde el sentimiento de la nacionalidad pareciera estar tan arraigado en el discurso cotidiano, en el que se apologiza a los símbolos patrios (la bandera, el escudo, el himno), se celebran las efemérides independentistas rodeándolas de la máxima solemnidad, y se festeja cualquier tipo de triunfo logrado por representantes del país en el exterior, ya sea éste deportivo (la obtención de campeonatos mundiales de fútbol), artístico (premios logrados por películas o actores en festivales internacionales) o incluso frívolos (modelos femeninos y masculinos colocados en los lugares más altos de la *fashion*). Claro, no ocurre lo mismo cuando el galardón obtenido es un Premio Nobel: Adolfo Pérez Esquivel, Premio Nobel de la Paz 1980, fue denostado por parte de la población, quien lo tildó de «subversivo» y cargó de intencionalidad política la recompensa (no olvidar que en la Argentina se atravesaba el aciago Proceso de Reorganización Nacional y que Pérez Esquivel era un encendido defensor de los derechos humanos que había estado preso desde abril de 1977 a mayo del 78); César Milstein, Premio Nobel de Medicina 1984, debió continuar sus investigaciones en el exterior, en el Reino Unido, y Luis Federico Leloir, Nobel de Química 1970, quien permaneció en Argentina, trabajaba en un pequeño laboratorio cuya silla estaba atada con alambres. Luces y sombras del ser argentino, acaso sin explicación racional.

Este podría ser un comienzo de respuesta a la pregunta planteada. Quizás el mencionado discurso sea más declamado que real y tal vez el mestizaje ocurrido en nuestro país luego de las grandes corrientes inmigratorias de finales del siglo XIX y comienzos del XX haya impedido el desarrollo de verdaderas raíces nacionales, lo cual se trasuntaría en un desinterés por indagar en nuestro pasado. Sin embargo, no pareció ser ésta la situación en los inicios de la actividad cinematográfica argentina.

«El cine argentino comenzó a dibujar una realidad tímida y humilde, inadvertida por muchos y apenas informada en los diarios, pero con posibilidades de continuar. Su primera época, hasta 1909, fue similar a la del cine universal, sólo que un poco más extendida en el tiempo: la del noticiero breve (...)»[1]. En este periodo, la historia pareció ser cantero fructífero para extraer de él inspiración para los primeros filmes. En 1909, Mario Gallo filma *El fusilamiento de Dorrego*, estrenada al año siguiente, en la que, según palabras del director Leopoldo Torres Ríos «el público se enteraba de que había tal fusilamiento porque así lo decía el título»[2]. En la filmografía de Gallo se anotan luego los cortos *La Revolución de Mayo, La Batalla de Maipú, Güemes y sus gauchos, La Batalla de San Lorenzo* y *La creación del Himno*, en un período que va desde 1909 a 1913. Pocos años más tarde se filman, bajo la dirección del dramaturgo Enrique García Velloso, *Amalia* (1914) sobre la novela de José Mármol ambientada en la época de Rosas, y *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (1915) que intenta una semblanza biográfica de uno de los pensadores más progresistas que propiciara el movimiento revolucionario de mayo de 1810, y que fuera secretario de la Primera Junta, a la cual renunciaría meses más tarde por sus enfrentamientos con Cornelio Saavedra, presidente de la misma. El peruano Ricardo Villarán filmó en Argentina en 1925 *Manuelita Rosas*, biografía de la hija del Restaurador, con la entonces insigne actriz teatral Blanca Podestá, y, como detalle curioso, es interesante el aporte del vasco Julián de Ajuria, quien, como agradecimiento a la fortuna lograda en nuestro país, quiso rendirle homenaje con una película histórica sobre la gesta de mayo. Llegó a la conclusión de que los medios técnicos no lo hacían posible en el país, por lo que se filmó en Hollywood, en los estudios Fox, con el astro norteamericano Francis Bushmann en el papel de ¡Manuel Belgrano! El filme se llamó *Una nueva y gloriosa nación* (1927).

La aparición del cine sonoro en Argentina, en 1933, con el estreno casi simultáneo de *Tango* de Luis Moglia Barth, el 27 de abril, y de *Los tres berretines* de Enrique Telémaco Susini el 19 de mayo, coincidió con una complejización del panorama político y social del país. El gobierno se encontraba entonces en manos de Agustín P. Justo, quien sucedió al general José Félix Uriburu, luego del golpe militar que derrocó el 6 de setiem-

[1] *Jorge Miguel Couselo:* Historia del cine argentino. El periodo mudo 1897-1931, *Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 12.*

[2] *Couselo*: Op. cit., *p. 16.*

bre de 1930 al presidente Hipólito Yrigoyen. Por lo tanto el país estaba viviendo una democracia acotada y el ejército se perfilaba como el importante polo de decisión que pasaría a ser décadas más tarde. Esto coincidía con la crisis económica que repetía en nuestro territorio las dificultades surgidas en los Estados Unidos a partir del *crack* de Wall Street en 1929, y que nuestra música popular sintetizaba con el *Dónde hay un mango, viejo Gómez* que tan famoso se haría en la voz de Tita Merello y otros intérpretes. Sin embargo, el cine concitaba multitudes. «Las matinés del sábado y el domingo en el Centro o en los barrios se convirtieron en institución para la pequeña burguesía, en momentos para estrenar ropas o sombreros y coincidir en saludos, noviazgos e invitaciones (...) la pequeña burguesía agrupa a la gran masa en ascenso social y económico, que no deja de crecer y mantenerse abierta a quienes ingresen a ella. Esta burguesía escalonada no tardó en ser motivo de los argumentos cinematográficos que, sin preocupaciones sociologistas, retrataban lo que parecía identificatorio de un modo presente de vivir»[3]. Es decir que la vertiente histórica, que fuera frecuentada asiduamente durante el período silente, fue dejada de lado en beneficio de retratos costumbristas y por lo común ambientados en época contemporánea. Es el momento en el que alcanzan éxito multitudinario las películas que Libertad Lamarque, estrella del tango, filmara con el «Negro» José Agustín Ferreira, *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938), argumentos sencillos, casi elementales, de segura llegada al auditorio femenino; o los primeros filmes de Luis Sandrini, por ejemplo *Riachuelo* (1934, Luis Moglia Barth), *La muchachada de a bordo* (1936, Manuel Romero) y *El cañonero de Giles* (1937, Romero), ya que este cómico se había transformado, a partir de *Tango* en un auténtico ídolo popular, categoría que mantuvo hasta su muerte en 1980.

La historia sólo tiene, en este período, acercamientos tangenciales, como la segunda versión de *Amalia* (1936, Moglia Barth) que si bien posee un fuerte contenido antirrosista, limita su crítica a los lineamientos de una historia de amor de final trágico, o una semblanza del general José de San Martín, nuestro héroe máximo. *Nuestra tierra de paz* (1939, Arturo S. Mom), producida por el francés Henri Martinent, y donde ya se perfila el esquematismo y el acartonamiento que caracterizarían a la gran mayoría de las biografías históricas argentinas. De ella dijeron los críticos en su

[3] *Claudio España: «El cine sonoro y su expansión», en* Historia del Cine Argentino, *op. cit., p. 57.*

momento: «San Martín habla desde el pedestal. No lo vemos nunca postrado, si no es para morir»[4]. La época de Rosas, riquísima desde sus contradicciones ideológicas y del enfrentamiento que dividió en dos facciones al pueblo argentino, volvió a ser tocada de soslayo en *Bajo la Santa Federación* (1935, Daniel Tinayre) y en *Ponchos azules* (1942, Luis Moglia Barth), pero en ambos casos el contexto histórico sólo sirvió de pretexto para narrar folletines románticos sobre amores contrariados. Sería necesario que transcurrieran décadas para que una película argentina se atreviera a centrar su argumento en la vida del «Restaurador de las Leyes», en *Juan Manuel de Rosas* (1972, Manuel Antín), filmada durante la última época del gobierno militar, luego de 18 años de exilio de Juan Perón, momento en que estaba de moda el revisionismo histórico. La película despertó polémicas, señal de que las diferentes posiciones ideológicas al respecto no se habían superado, pero no tuvo éxito de público. La publicidad previa a su estreno amparaba al filme de los reproches con un argumento curioso, si se lo vincula a un realizador como Antín: «El pueblo la aplaude, la crítica la ataca, pero ya Rosas lo dijo: 'Los leídos no comprenden al país'»[5].

Sin duda el gran tema relacionado con la época rosista que podía impactar con mayor fuerza en los auditorios cinematográficos es el del romance, huida y posterior fusilamiento de Camila O'Gorman y el sacerdote Uladislao Gutiérrez, ocurrido en 1848. Camila era una joven de la alta sociedad porteña, de familia rosista y amiga personal de la hija del Restaurador, Manuelita Rosas, y Gutiérrez un joven sacerdote, sobrino del obispo de Tucumán. Sus amores y la audacia que implicaba consumarlos, escandalizaron a la sociedad de la época, llegando a convertirse en un caso paradigmático. Para Rosas representaba la necesidad de castigarlos de forma ejemplar como una manera de reafirmar su autoridad absoluta. Irónicamente, los adversarios del régimen, exiliados en países vecinos como Chile y Uruguay, también reclamaban la punición, pues para ellos significaba la prueba de la corrupción imperante bajo la Federación. Se dio así el caso de que unos y otros se aliaran para lograr que los amantes fuesen fusilados sin juicio, pese a que Camila aguardaba un hijo y las leyes vigentes prohibían el fusilamiento de una embarazada. El episodio atrajo a los cineastas desde el periodo mudo: en 1910 el ya citado Mario

[4] *Ulises Petit de Murat: citado por Raúl Manrupe y María A. Portela en* Un diccionario de filmes argentinos, *Buenos Aires, Corregidor, 1995, p. 424.*

[5] *Fernando G. Varea:* El cine argentino en la historia argentina 1958-1998, *Rosario, Ediciones del Arca, 1999, pp. 44-45.*

Gallo dirigió una *Camila O'Gorman* con Blanca Podestá; ya en el periodo sonoro, durante la época peronista de los años 50 hubo un intento de Luis César Amadori por filmar la historia, con Zully Moreno –estrella máxima de la época– como protagonista, pero por diversos factores no se llevó a cabo. En 1970, Juan Batlle Planas la incluyó como uno de los dos episodios de *El destino* –el restante trataba sobre el fusilamiento de Manuel Dorrego, otro momento oscuro de la lucha fratricida en la historia argentina– pero no pasó de ser una ilustración superficial y sin alma de los hechos narrados. Sólo en 1984, María Luisa Bemberg logra con *Camila* una obra que combina la emoción con la rigurosidad histórica y la alta calidad fílmica, y consigue un formidable éxito de crítica y público. *Camila* fue vista por más de 2.100.000 espectadores, fue candidata al «Oscar» a la mejor película extranjera de 1984 y, sin duda, a ello ayudó el hecho de que «fue uno de los filmes más importantes estrenados en los primeros tiempos de la presidencia de Raúl Alfonsín. Críticos y espectadores coincidieron, por ejemplo, en ver a *Camila* como una metáfora clara sobre la tremenda represión ejercida por la muy reciente dictadura militar»[6]. Una breve secuencia al principio de la película puede servir para ilustrar esta asociación. Camila y su hermano descubren que una gata de la casa ha tenido cría; juegan con los cachorritos pero son sorprendidos por su padre, símbolo de la autoridad represiva; el momento siguiente muestra a un criado negro llevando a los gatitos en una bolsa a la que carga con piedras a la orilla del río. Luego se interna en el agua y arroja la bolsa, que se hunde inmediatamente. La audiencia, sensibilizada por los horrores cotidianos que estaban saliendo a la luz, no pudo evitar relacionar el episodio con los detenidos-desaparecidos que eran arrojados al mar desde aviones durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

Contrariamente a lo que podría suponerse, la presencia en el poder de gobiernos militares, varias veces reiterada entre 1930 y 1983, no alentó excepto en casos muy puntuales la filmación de argumentos que exaltaran hechos heroicos o definitorios del pasado histórico argentino, sino que prefirió centrar sus esfuerzos en producciones apologéticas de las propias instituciones castrenses. Tales los ejemplos de *La muchachada de a bordo*, sobre la vida de los marineros, filmada en Puerto Belgrano y con la flota en maniobras; *Cadetes de San Martín* (1937, Mario Sóffici), una alabanza de la hidalguía, la camaradería y el sentido del deber y la subor-

[6] *Alberto Ciria:* Más allá de la pantalla: cine argentino, historia y política, *Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1995, p. 162.*

dinación entre los cadetes del Colegio Militar; *Alas de mi patria* (1939, Carlos Borcosque) sobre la Fuerza Aérea, y *Fragata Sarmiento* (1940, Borcosque), otra apología de la vida de los marinos, esta vez con el marco del famoso buque-escuela. Estas obras fueron filmadas durante la década de gobiernos promilitaristas que siguieran al golpe del general Uriburu. Dentro de la misma línea puede ubicarse a *Crisol de hombres* (1954, Augusto Gemmiti), un muestrario falaz de la camaradería y la solidaridad entre conscriptos y oficiales del Ejército, muy alejada de las vejaciones y arbitrariedades que se sufrían en la realidad, *La última escuadrilla* (1951, Julio Saraceni) sobre la Escuela de Aviación, rodadas durante el primer período peronista; y *Mi amigo Luis* (1972, Carlos Rinaldi) una nueva vuelta de tuerca, falsa y sentimentaloide, sobre la vida en el Colegio Militar, plagada de nobles sentimientos y grandes palabras, que pertenece al periodo de gobierno *de facto* del general Lanusse. Esta misma ausencia de la historia, con sus héroes conocidos o ignorados, hace que tuviera mayor trascendencia la filmación de *La guerra gaucha* y de *Su mejor alumno*.

La guerra gaucha (1942, Lucas Demare) «fue la versión de los relatos de Leopoldo Lugones sobre la lucha de los gauchos salteños que defendieron la frontera septentrional del país durante el período de la guerra de la independencia en que no hubo allí un ejército nacional organizado para pelear contra los españoles»[7]. Según palabras del mismo autor «*La guerra gaucha* transmitió con contagiosa vibración el fervor de la lucha por la libertad, puso en la pantalla un patriotismo electrizante y exaltó las virtudes humanas que exigen las horas supremas: valor, generosidad, sacrificio, integridad»[8]. Esta película se convirtió en un clásico del cine argentino, y en un paradigma al hablar de cine épico. Sin embargo, el riquísimo tema que representaba la guerra de guerrillas llevada a cabo por Güemes y sus montoneros en el norte del país, sólo volvió a ser encarado en *Güemes, la tierra en armas* (1972, Leopoldo Torre Nilsson). La película se filmó con generoso despliegue de medios materiales, elenco multiestelar y fue bien recibida por crítica y público. Lamentablemente, la fácil asociación entre los «montoneros» de Güemes y la organización armada «Montoneros», grupo de ultraderecha nacionalista que acababa de reconocerse responsable del secuestro y asesinato del teniente general Pedro Eugenio Aramburu

[7] *Domingo Di Nubila:* Historia del cine argentino, *Buenos Aires, Ediciones Cruz de Malta, 1960, Tomo I, p. 203.*
[8] *Di Nubila:* Op. cit., *p. 206.*

(mayo de 1970), uno de los jefes de la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en 1955, perjudicó su posterior difusión[9].

El caso de *Su mejor alumno* puede ser leído, además del contenido cinematográfico, a la luz de los criterios de la historia oficial. Desde la particular tendencia a la antinomia que parece ser una de las características de la identidad nacional –civilización contra barbarie, peronistas contra antiperonistas, Capital Federal contra provincias, River contra Boca, etc.– Rosas representaba en los textos de estudio y en el imaginario popular la figura del tirano cruel y despiadado, y Sarmiento, su enemigo acérrimo, la voz de la libertad y el progreso. Aun sin desconocer los innegables excesos cometidos por Rosas en el ejercicio del poder –«La Mazorca» es un antecedente insoslayable del accionar de las fuerzas parapoliciales que asolaron a la ciudadanía indefensa en tiempos de la «Triple A» de José López Rega y durante el Proceso de 1976-83– una lectura imparcial de la historia hubiera debido aceptar que también en el prócer sanjuanino, a fuer de ser humano, existieron contradicciones y zonas oscuras; él fue, por ejemplo, uno de los que desde el exilio exigió el fusilamiento de Camila O'Gorman. Pero lo que en uno era atribuible a crueldad y falta de sentimientos, se excusaba en el otro por su carácter impulsivo y su valor inclaudicable. Era, pues, perentorio que, dentro de ese marco ideológico, se filmara la biografía de Sarmiento.

Su mejor alumno (1944, Lucas Demare) toma su título de la relación de Sarmiento con su hijo adoptivo Dominguito, la cual representó una de las líneas argumentales del filme tomándolo desde sus días de estudiante hasta su muerte en la batalla de Curupaytí. Junto a este Sarmiento íntimo se desarrolló el otro aspecto de su personalidad, que sería la columna vertebral del argumento: su vida pública. El periodo escogido abarcó desde su llegada a Buenos Aires, a los 44 años, para luchar por la creación de escuelas, su carrera como senador, ministro, gobernador de San Juan, embajador en Washington, hasta su elección como presidente de la Nación (1868-1874); en el final «luego de ser investido de la primera magistratura y mientras escucha la ovación de los que siempre lo admiraron y los que antes lo vilipendiaron, un rayo de sol desciende sobre él como un anticipo de gloria»[10]. Como se puede apreciar, la sintaxis cinematográfica coincidía a la perfección con el mensaje instituido por la historia oficial.

[9] *Sobre el mismo tema hubo un intento intermedio,* La fusilación *o* El último montonero *(1963, Catrano Catrani), pero su estreno pasó prácticamente inadvertido y no tuvo trascendencia.*

[10] *Di Nubila*: Op. cit., *Tomo II, p. 37.*

Salvo la ya mencionada *Nuestra tierra de paz, Su mejor alumno* representó la primera vez que el cine nacional afrontaba la tarea de presentar la vida de un personaje histórico trascendente. Más allá de sus cualidades formales, fue evidente el estilo en que estas biografías debían desarrollarse. Los héroes debían serlo en todo momento: los defectos y vacilaciones humanas les estaban vedados, debían actuar siempre con nobleza y propiedad, hablar con palabras altisonantes, como si ya estuviesen seguros de su destino histórico. Incluso su intimidad debía ser cuidadosamente soslayada. Esto fue evidente en *El santo de la espada* (1970, Leopoldo Torre Nilsson). Mónica Martín narra en su biografía del realizador: «El Instituto Nacional Sanmartiniano tenía, y tiene, poder absoluto sobre todo lo que se haga sobre el padre de la patria. Por otra parte, con el general Onganía a la cabeza del país fueron varias las pruebas que [Torre Nilsson] debió sortear para llevar adelante su propia gesta (...) Le exigieron que, en la escena de Guayaquil, San Martín no bajara la vista ante Simón Bolívar porque ese gesto podría ser interpretado como una humillación del héroe ante un extranjero. Mucho menos iban a permitir que Remedios de Escalada se mostrara embarazada o besara a su legítimo esposo en los labios. Pese a haber participado en innumerables batallas, un personaje de la altura de San Martín requería un uniforme impecable sin pizca de polvo ni arrugas»[11]. Bajo estas restricciones y censuras, era imposible pretender que el retrato mostrara aristas o pliegues ocultos: el hecho de que San Martín fuese mujeriego, su relación con la actriz Rosita Campuzano, amiga de Manuela Sáenz, la compañera de Bolívar, o su afiliación a la masonería quedaron cuidadosamente silenciados. Sólo en los últimos años del siglo XX, *El general y la fiebre* (1993, Jorge Coscia) se atrevió a mostrar una faceta distinta, presentando un momento de la vida de San Martín, cuando, enfermo de gravedad, debió recuperarse en la provincia de Córdoba. En esta película «el general del título aparece en sus debilidades y sus enigmas, sus pasiones y hasta su erotismo insatisfecho»[12]. El mismo Manrupe califica al filme como «Este San Martín es el más real (léase humano) que se llevó al cine»[13].

El otro prócer máximo de la historia argentina, Manuel Belgrano, creador de la bandera nacional, también tuvo su momento de gloria cinematográfica. Apareció como figura secundaria durante el periodo silente en la ya

[11] *Mónica Martín:* El gran Babsy, *Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 201-202.*

[12] *Alberto Ojam: en* «La Razón» *13-8-1993, citado por Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra,* op. cit., *p. 248-249.*

[13] *Raúl Manrupe:* op. cit., *p. 249.*

mencionada *Una nueva y gloriosa nación*, y posteriormente en *El tambor de Tacuarí* (1948, Carlos Borcosque), una declamatoria sucesión de los hechos inmediatamente posteriores a la Revolución de Mayo, donde fue encarnado por el escenógrafo Mario Vanarelli, con la sola justificación de que se le parecía físicamente. Por fin, en 1971, René Mujica filma *Bajo el signo de la patria*, de la cual Fernando Peña comentó: «*Bajo el signo de la patria* puede humillar a casi todos los ejemplos que el género produjo en esa misma época. La retórica se evita con textos lacónicos que logran gambetear al mármol, mientras la imagen sostiene un tono despojado y polvoriento. Los límites de la trama impiden que la película se convierta en una sucesión de estampas biográficas inconexas»[14].

La Guerra de la Triple Alianza (Argentina, Uruguay y Brasil contra Paraguay en 1865) fue el eje argumental de *Argentino hasta la muerte* (1971, Fernando Ayala), que «tuvo que lidiar con la vigilancia del Instituto Félix Bogado, que solicitó al gobierno argentino la supervisión de las escenas de carácter histórico con el único fin de evitar que algunas de ellas hieran los sentimientos del pueblo paraguayo»[15].

Otros intentos biográficos fueron *Centauros del pasado* (1944, Belisario García Villar) sobre el caudillo entrerriano Pancho Ramírez, y sobre todo *El grito sagrado* (1954, Luis César Amadori), superproducción que glosó episodios de la vida de Mariquita Sánchez de Thompson, en cuyo salón se cantó por primera vez el himno nacional, relacionándolos con acontecimientos puntuales de la época de la independencia, tales como invasiones inglesas al Río de la Plata (1806-1807), la Revolución de Mayo o la presidencia de Sarmiento. Elementos extracinematográficos favorecieron la filmación de esta historia: en el personaje de Mariquita, interpretado por Fanny Navarro, una de las actrices más íntimamente ligadas con el peronismo, dada su amistad con Eva Perón y su relación sentimental con Juan Duarte, hermano de la extinta esposa del presidente, el gobierno podía transmitir mensajes proféticos sobre un futuro mejor, sospechosamente adecuados a la ideología oficial. Actualmente, sus fines claramente propagandísticos y los elementos de los retratos psicológicos presentados, la hacen risible y de un nivel semejante al de un manual escolar.

Las invasiones inglesas, que en *El grito sagrado* habían tenido sólo valor anecdótico, fueron el eje argumental de *La muerte en las calles* (1952, Leo

[14] *Fernando Peña: en* Revista Film, *1994, citado por Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra*, op cit., *p. 50.*

[15] *Fernando G. Varea:* Cine Argentino en la Historia Argentina, *Rosario, Ediciones del Arca, 1999, p. 44.*

Fleider). Fue estrenada cinco años más tarde, en 1957, pero había sido filmada durante el peronismo, y la forma de describir a los invasores británicos puede ser relacionada con el proceso de nacionalización de empresas inglesas (ferrocarriles, electricidad, etc.) que había iniciado Perón en 1946. De cualquier manera, independientemente de su posible intencionalidad política, la película tuvo escasos valores cinematográficos y no despertó sentimientos patrióticos en los espectadores.

Otros dos aspectos importantes en la historia argentina fueron la Conquista del Desierto, iniciada durante el gobierno de Rosas y finalizada por la llamada generación del 80, con el general Julio A. Roca, y a la cual el escritor Eduardo Belgrano Rawson calificó recientemente como «una operación inmobiliaria destinada a quedarse con las mejores tierras»[16], y la formación de nuevas filiaciones nacionales a partir de los grandes movimientos inmigratorios alentados por las autoridades desde fines del siglo XIX. Sobre el primer tema es insoslayable la mención de *Pampa bárbara* (1945, Lucas Demare y Hugo Fregonese), que se constituyó en un verdadero poema épico haciendo de ella un modelo imposible de ignorar, sobre todo si se considera que la primera proeza fue su propia filmación en escenarios naturales, ante la carencia de los medios técnicos y materiales que facilitaban el rodaje de los *westerns* norteamericanos, con los que se la pretendió erróneamente comparar. Quizás su único lunar sea ideológico; se ignoró el punto de vista del indio, al que se presentó como símbolo del mal, al cual había que exterminar. Pero esto no puede ser atribuido sólo a la película, pues fue el espíritu que signó a la Conquista del Desierto, la cual en muchas oportunidades no fue más que un innecesario genocidio, pues no se buscó incorporar a los indígenas a la civilización sino que se los diezmó a extremos tales que, en la actualidad, varias tribus han desaparecido totalmente del territorio argentino. En la misma línea se inscribieron *Frontera Sur* (1942, Belisario García Villar), *Vidalita* (1949, Luis Saslavsky), brillante intento de opereta gauchesca, que tuvo la desgracia de desagradar al régimen peronista, ser retirada de circulación a lo largo de décadas (incluso llegó a pensarse que se había destruido el negativo), y, en épocas recientes, *Guerreros y cautivas* (1989, Edgardo Cozarinsky) coproducción con Francia basada en un cuento de Jorge Luis Borges, que no se estrenó hasta 1994, y que procuraba una visión más humana de la relación entre cristianos e indígenas, pero siempre tomada desde el punto de vista de la civilización —en este caso representada por la mujer del comandante del fortín, una fran-

[16] *Reportaje al escritor realizado por Mona Moncalvillo en el programa de televisión por cable «Dos ideas juntas», Canal Plus Satelital, Buenos Aires, 21 de agosto, 2001.*

cesa (Dominique Sanda) que trata de rescatar de la barbarie a una muchacha nativa (Gabriela Toscano). Durante la dictadura del periodo 1976-1983, en momentos en que parecía inminente el estallido de una guerra con Chile por cuestiones limítrofes, el gobierno auspició la filmación de *De cara al cielo* (1978, Enrique Dawi), con la intención de especular con la situación para exaltar los valores patrióticos con una historia sobre las campañas militares en la región patagónica. La ciudadanía, sensibilizada por el peligro del conflicto bélico, rechazó el intento y la película no tuvo éxito. Según *La Prensa* (Buenos Aires, 7/5/79) el coronel inmolado que presentaba Gianni Lunadei simbolizaba, «en su austera y aguerrida imagen, en su desprendimiento, en su ferviente entrega al cumplimiento de su deber, las imágenes de ilustres jefes reales que enriquecieron nuestra historia»[17].

Respecto del tema de las corrientes inmigratorias, sólo pueden rescatarse tres filmes: *Inmigrantes* (1948, Aldo Fabrizzi) una coproducción con Italia sobre la llegada de contingentes de esa nacionalidad a la Argentina; *Esperanza* (1949, Francisco Mujica y Eduardo Boneo), sobre la fundación de la primera colonia suiza en Entre Ríos, y que contó con la particularidad de que su personaje protagónico estuviese a cargo del famoso actor israelí Jacob Ben Ami, en ese entonces actuando en teatro en nuestro país; y, mucho después *Los gauchos judíos* (1975, Juan José Jusid, sobre relatos de Alberto Gerchunoff), que tuvo problemas con la censura de la época, que en el momento de su estreno obligó a cortar «una escena de duelo en la que un gaucho judío (Víctor Laplace) daba una paliza a Martín Adjemian, (un criollo tramposo)»[18]. La disposición sorprende sobre todo si se piensa que la película censurada era una apología del duro esfuerzo de los colonos judíos para insertarse en un medio, un idioma y una idiosincrasia que les eran ajenos; en contraste, el momento objetado pareciera molestar a los censores porque quien da una lección de moral y honradez es el extranjero, no el argentino, lo cual puede ser leído como un acto de antisemitismo encubierto, o al menos, de una clara discriminación. Pero deja de sorprender cuando se ubica temporalmente el episodio en los días de vigencia de la Triple A, la organización parapolicial de extrema derecha liderada por José López Rega, ministro de Bienestar Social y verdadero poder oculto durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, «Isabelita», momentos de dura persecución ideológica que se agudizaría hasta derivar en la atroz represión del Proceso de Reorganización Nacional.

[17] *Fernando G. Varea:* op. cit., *p. 71.*
[18] *Raúl Manrupe y María Alejandra Portela:* op. cit., *p. 248.*

Con el advenimiento de la democracia, en 1983, el interés de muchos cineastas fue absorbido por la denuncia de los excesos cometidos en el periodo inmediato anterior. Fue así que pocos meses más tarde poblaron las carteleras los temas que hasta entonces resultaba imposible mencionar, o a los que había que referirse de manera alegórica. Entre ellos figuraban la tortura y desaparición forzada de personas, en *La noche de los lápices* (1986, Héctor Olivera), *Contar hasta diez* (1985, Oscar Barney Finn), *Los dueños del silencio* (1987, Carlos Lemos, coproducción con Suecia), *Un muro de silencio* (1993, Lita Stantic, coproducción con Inglaterra); el dolor y el desarraigo del exilio y la difícil reinserción al regresar, en *Made in Lanús* (1987, Juan José Jusid, sobre la obra de teatro *Made in Lanús* de Nelly Fernández Tiscornia), *Tangos-El exilio de Gardel* (1985, Fernando Solanas, coproducción con Francia), *Sentimientos-Mirtha, de Liniers a Estambul* (1986, Jorge Coscia y Guillermo Saura); el problema aún no resuelto, pese a los notables avances obtenidos por las Abuelas de la Plaza de Mayo, de la desaparición de bebés hijos de desaparecidas embarazadas, muchas veces entregados a familias sustitutas que podían, o no, conocer su origen, desarrollado en *La historia oficial* (1985, Luis Puenzo, Oscar a la mejor película extranjera de 1986) y muchas otras películas, entre las cuales algunas tuvieron valores intrínsecos y otras destacaron por su oportunismo[19].

Muchos otros aspectos de la historia argentina apenas han tenido visiones tangenciales, o directamente no fueron tocados por el cine nacional. El éxodo de los pobladores de Jujuy, que en 1812 abandonaron en masa su ciudad como una forma de resistencia a las tropas realistas que amenazaban atacarla, sólo fue narrado en una olvidada película de 1949, *Nace la libertad* (Julio Saraceni). La riquísima sucesión de acontecimientos políticos y sociales que marcaron las distintas décadas del siglo XX, con su alternancia de gobiernos democráticos y golpes militares, se presentó en dos documentales: *La república perdida* (1983) y la *República perdida II* (1986, ambos de Miguel Pérez) y dentro del cine de ficción, en *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984, Juan José Jusid), que narró la situación imperante en la década del 30, cuando el senador Lisandro de la Torre denunció las irregularidades del pacto Roca-Runciman entre ganaderos y miembros de la aristocracia local y empresas británicas, lo que culminó con

[19] *Este tema ya fue desarrollado en extenso en un trabajo anterior: José Fuster Retali: «El Proceso de Reorganización Nacional (Argentina 1976-1983) a través del cine de la democracia»,* L'Ordinaire Latino Américain, *Université de Toulouse Le Mirail, nº 183, (Enero-Marzo), 2001, pp. 7-18.*

el asesinato del senador santafesino Enzo Bordabehere en plena sesión del Senado en 1935 (la víctima cubrió con su cuerpo a de la Torre, a quien iba destinada la bala), y que sirvió al director para dibujar una clara metáfora sobre las fuerzas parapoliciales, la «mano de obra» que actuara en las sombras, pero prohijadas por las autoridades, en la época del Proceso y de la Triple A. *La Rosales* (1984, David Lipszyc) narró el hundimiento de una fragata cazatorpedera en 1982, en el que sólo se salvó la oficialidad, y también pretendió ser un enjuiciamiento a la conducta de los altos jefes militares en los momentos críticos, especialmente luego de la actitud de silencio y prescindencia adoptada a consecuencia de la derrota en la guerra en el Atlántico Sur. Sobre acontecimientos más recientes, esa demencial guerra de las Malvinas de 1982, sólo fue mencionada abiertamente en *Los chicos de la guerra* (1984, Bebe Kamin) y en el documental *Malvinas, historia de traiciones* (1984, Jorge Denti), si bien *La deuda interna* (1988, Miguel Pereira) la utilizó como una de sus líneas argumentales.

Por otra parte, un fenómeno político tan importante como el peronismo, que divide desde hace sesenta años la opinión de los argentinos, entre simpatizantes y adversarios, también ha sido objeto de escasos estudios cinematográficos. Podemos citar, entre ellos, *Después del silencio* (1956, Lucas Demare) un alegato antiperonista estrenado inmediatamente después de la Revolución Libertadora, invalidado por su tono panfletario y declamatorio; *¿Ni vencedores ni vencidos?* (1970-72, Naum Spoliansky y Alberto Cabado), documental político sobre la historia argentina desde comienzos de siglo hasta 1955, «en apariencia objetivo pero definitivamente antiperonista»[20], *Los hijos de Fierro* (1972-75, estrenado en 1984, Fernando Solanas), que narra la historia del pueblo peronista desde el derrocamiento de Perón en 1955 hasta el triunfo electoral que marcó su retorno en 1973, en una parábola del *Martín Fierro* de José Hernández. Esta película estuvo prohibida casi una década por razones políticas, y cuando finalmente su estreno fue autorizado había perdido actualidad. También merecen citarse *Esperame mucho* (1983, Juan José Jusid) sensible documento sobre los recuerdos de infancia ambientado en la época del primer gobierno peronista, y el extenso documental político *La hora de los hornos* (1969, Fernando Solanas y Octavio Getino) que enfatizaba el rol histórico del movimiento y alentaba a la sublevación violenta contra la dictadura militar. El filme, prohibido en su momento, sólo se exhibió en su versión completa de cuatro horas en 1997. Otro intento importante de análisis del peronismo fue *No*

[20] *Raúl Manrupe y María Alejandra Portela,:* op. cit., *p. 411.*

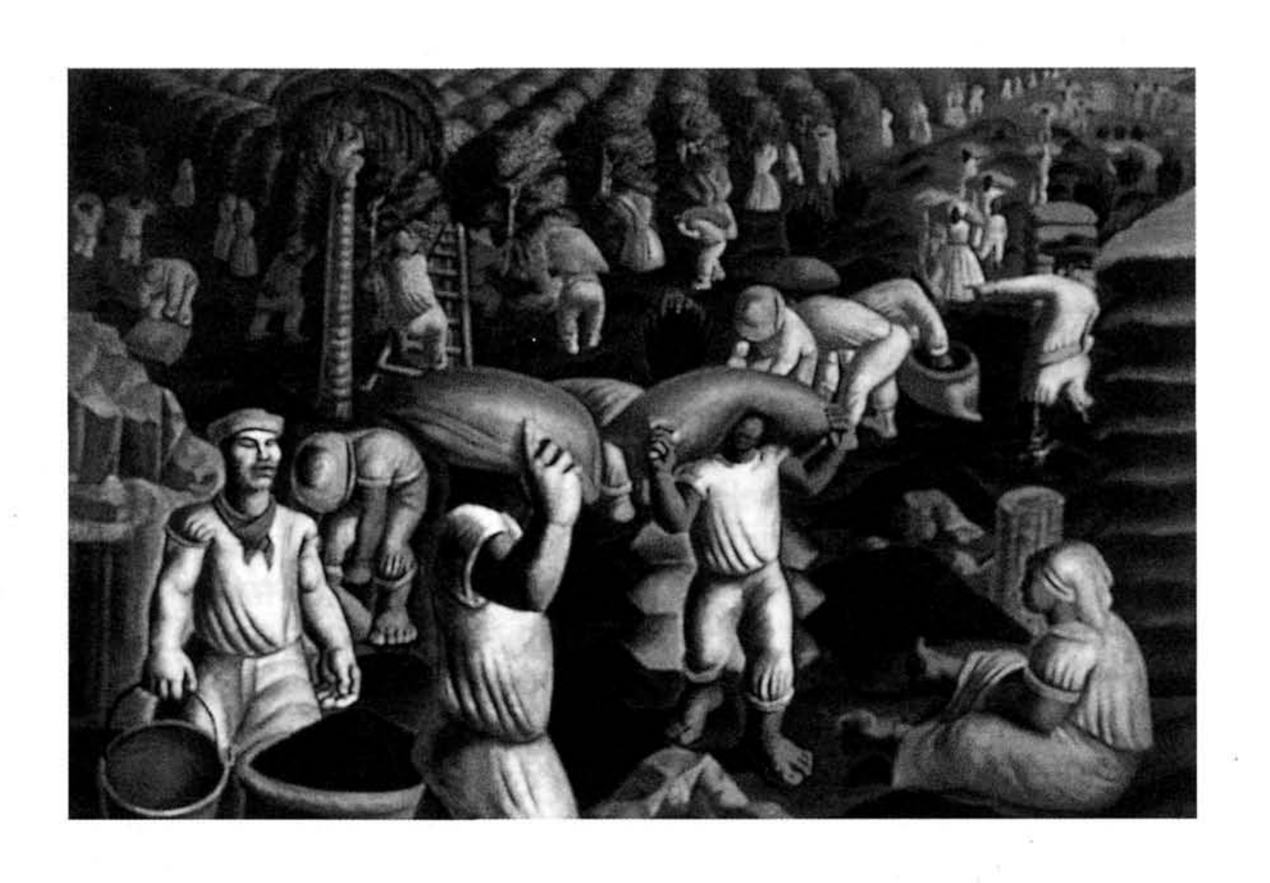
habrá más penas ni olvido (1983, Héctor Olivera, sobre la novela de Osvaldo Soriano), también polémico en su estreno poco antes de las elecciones, entre los últimos estertores del Proceso.

Algunos otros filmes tomaron el entorno o la época histórica como anécdota, o formando parte secundaria de su argumento. En la mayoría de ellos, sirvió de ambientación para narrar episodios costumbristas o novelas de amor. Excede los límites de este trabajo hacer una enumeración exhaustiva de ellos. Lo que sí es necesario hacer notar es que el número total de películas basadas en la historia del país es particularmente escaso dentro de una filmografía de casi 2500 títulos rodados desde 1933 hasta la fecha. Acontecimientos trascendentales, la Revolución de Mayo de 1810, la Declaración de la Independencia en Tucumán el 9 de julio de 1816, las luchas internas por el poder dentro de la Primera Junta de Gobierno entre Mariano Moreno y Cornelio Saavedra, no han merecido el menor interés de los cineastas, y generaciones han crecido sintiéndose cada vez más ajenas a su pasado. Esto se agrava si se piensa en la influencia creciente que sufre la juventud por parte de modelos extranjeros, a través de la música, la televisión, las modas en el vestir, y que llevan a una falsa «globalización» en la que se empobrece el idioma, se debilitan las raíces y se pierde identidad. Sería ingenuo suponer que sólo con el hecho de que el cine argentino encarara en su producción, por otra parte cada día más pauperizada por la incidencia de los factores económicos, la temática histórica, alcanzaría para revertir esta situación. Pero también es cierto que, luego de una década de gobierno menemista en la cual se privatizó el país y se malvendieron las empresas públicas a capitales extranjeros con la excusa de un hipotético ingreso en un «Primer Mundo» que, paradójicamente, cada día aparece como más lejano e inalcanzable, es imperioso que la Argentina vuelva a mirarse a sí misma, a reconocerse desde lo fundacional y, desde allí, inicie una recuperación económica y, sobre todo, moral.

El cine, como vehículo cultural y como medio de comunicación masivo, tiene una deuda con la sociedad argentina: debe contar su historia. Debe informar acerca de sus prohombres, sin censuras previas ni falsos engolamientos, mostrándolos no como trozos de bronce sino como lo que realmente fueron: simples seres humanos, con contradicciones y defectos, pero con un destino de grandeza. Quizás la muy reciente *Cabeza de Tigre* (2001, Claudio Echeverry), que cuenta por primera vez un episodio oscuro, como fue el fusilamiento del exvirrey Liniers, jefe de los defensores de Buenos Aires durante las invasiones inglesas, en la posta de Cabeza de Tigre en 1812, inicie ese camino. Pero queda otra historia por narrar. «El cine no puede impedir que lo real se filtre a través de los estudios (esos supuestos

aislantes de lo real), no puede amortiguar la presencia del imaginario social a través de los decorados, no puede dejar de absorber el cúmulo de pautas y disposiciones circulantes, los enunciados en boga, el discurso del gobierno imperante, no puede dejar de producir un discurso en y sobre la historia»[21], y dentro de ese discurso, también es historia la destrucción del empleo, la pauperización de la clase media, el aislamiento de muchas poblaciones de provincia luego del levantamiento de las vías férreas, los niños de la calle, las madres solteras apenas adolescentes, el aumento de la drogadicción, la corrupción generalizada en los altos niveles empresariales y políticos, todo ese vasto calidoscopio de injusticia y deuda interna que compone la triste realidad argentina de comienzos del siglo XXI. En esa visión histórica deben reconocerse los argentinos de hoy, y será misión del cine dejarlo como documento para que, quizás, las generaciones futuras puedan escribir sobre ello un nuevo «Nunca más».

[21] *Adrián Marcelo Melo: citado por Mallimacci, Fortunato y Marrone, Irene (Compiladores), en* Cine e Imaginario Social, *Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997, p. 235.*



Candido Portinari: *Café* (1935)

Sociedad y memoria colectiva en Argentina: un caso ejemplar

Jorge Belinsky

«'Yo he hecho eso', dice mi memoria. 'Yo no puedo haber hecho eso' –dice mi orgullo y permanece inflexible. Al final, la memoria cede». Este conocido aforismo de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*, precisa aquí dos matizaciones. En primer lugar, no siempre el orgullo triunfa en el conflicto de intereses. Muchas veces la memoria reconoce algo que puede no ser motivo de «orgullo»; culpa y vergüenza son parte de cualquier vínculo social, al mismo título que los «bienes narcisistas», como muestra Freud en *El malestar en la cultura.* Además, el conflicto no parece desarrollarse entre memoria y orgullo, sino como algo interior del campo de la memoria, pilar en la construcción de la identidad social, una identidad que reposa en la articulación del campo de experiencias y el horizonte de expectativas que, según Reinhart Koselleck, toda formación social supone.

El aforismo nietzscheano, con las matizaciones propuestas, adquiere especial relevancia cuando lo que está en juego no concierne sólo al contenido de la historia, sino a su continente, es decir a sus fronteras y, más precisamente, a lo que ocurre cuando éstas se rompen bajo el impacto de la destructividad y el odio. Esas fronteras dan a los pactos sociales su forma fundacional y tienen que ver –no exclusivamente, pero sí de un modo muy importante– con el ejercicio de la violencia en sus relaciones con la legalidad y la legitimidad; estas relaciones suponen el control de la violencia y por tanto están vinculadas con los mecanismos que aseguran los fines de la justicia en un sentido muy amplio.

Cuando las fronteras se rompen del todo (y no en puntos o sectores acotados) la sociedad se ve arrastrada a las consecuencias de una fractura brutal. Esto implica varias cosas. Así el aforismo de Nietzsche queda relativizado por una pregunta de naturaleza genérica que afecta en realidad a la humanidad entera: «¿cómo pudo eso haber ocurrido»? Entonces el trabajo de la memoria deja de ser algo tejido a distancia de la conciencia social, para convertirse en perentoriamente central. Ese trabajo no sólo supone una historia reescrita, que incluye un capítulo de dolor, de vergüenza y de

culpa, sino que debe restaurar las fronteras rotas y fundar de nuevo el pacto social sobre una reflexión de naturaleza ética; en este último aspecto, la historia reescrita se torna discurso político del presente y el futuro.

El siglo XX ha sido pródigo en fronteras rotas y violencias desatadas, de las que la Alemania nazi sigue siendo el paradigma. En lo que sigue me interesa mostrar cómo esta cuestión es explorada por el historiador Hugo Vezzetti[1] de manera ejemplar, a propósito de la dictadura militar argentina del período comprendido entre 1976 y 1983. He subrayado la palabra ejemplar porque, aunque se ocupa de una situación concreta y acotada, el alcance de sus análisis puede ser trasladado a otras situaciones.

En un breve y cuidadoso prólogo, Vezzetti delimita su objetivo: explorar «un acontecimiento y una experiencia únicos, el terrorismo de estado en tanto nombra una situación límite, distinta por sus condiciones, su ejecución y sus consecuencias de otras dictaduras argentinas». A modo de inicio destaca una tesis: el «Proceso» –nombre con el que se designó la dictadura militar en cuestión– tuvo un efecto devastador sobre el conjunto de la sociedad argentina, a la que llevó a situaciones extremas de desintegración y alienación, cuyo núcleo más terrible se cifra en la tragedia de los desaparecidos[2].

Para llevar adelante su investigación, Vezzetti apela a un concepto deliberadamente difuso: el de experiencia social, que permite indagar en las producciones imaginarias cuya eficacia no es la de algo derivado o segundo respecto de los acontecimientos, sino que trama estrechamente con ellos la materia a investigar, la memoria social; más precisamente, el trabajo que esa memoria supone. Lo que implica, y Vezzetti lo señala con claridad, tres hipótesis previas. En primer lugar, y en términos cronológicos, el trabajo de esa memoria comienza mucho antes del Proceso y se extiende hasta el presente en el cual el libro se sitúa e incluso hacia el porvenir como horizonte de expectativas. Además, no se trata de una memoria única; estamos

[1] Después de la masacre. Guerra, dictadura y sociedad *(Siglo XXI, Buenos Aires, en prensa). Todos los pasajes entrecomillados que no remitan a libros citados en nota al pie corresponden al ensayo de Vezzetti.*

[2] *Precedida por una ola de violencia guerrillera que a lo largo de los años setenta costó entre setecientas y mil víctimas mortales (véase Prudencio García,* El drama de la autonomía militar, *Alianza, Madrid, 1995), la dictadura que tomó el poder el 24 de marzo de 1976 y que su autotituló «Proceso de Reorganización Nacional» causó, entre muertos y desaparecidos, una cifra difícil de determinar. En 1983-85 la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP) nombrada por Raúl Alfonsín, recabó datos fiables de la desaparición de 9000 víctimas. Las posteriores investigaciones han permitido aumentar la cifra, que actualmente oscila entre quince y veinticinco mil personas dsaparecidas en cinco años. Véase Prudencio García, op. cit. Hay otras organizaciones, como la Fahrenheit, que aumentan la cifra hasta treinta mil.*

siempre ante un juego múltiple y en ningún caso las diversas memorias, más allá de la cuestión de su uso adecuado, para decirlo en los términos de Todorov[3], son algo ya configurado y a disposición del investigador; al contrario, se trata de memorias *in fieri*, de estados de la memoria, lo que hace más difícil la tarea del investigador. Esa dificultad conduce a la tercera y última cuestión: los fines de la investigación deciden del uso de la memoria, no porque la subordine a ellos, sino porque ella misma contiene un componente intelectual, que apunta a entender lo que pasó y no debió haber pasado, y un elemento ético, que eleva ese saber a un cuestionamiento que la sociedad debe hacer de su historia.

Para Vezzetti no se trata de trabajar desde un supuesto exterior sobre algo ya fijado, ni desde el interior de una memoria vivida acríticamente. Se trata de un trabajo, gobernado por el eje del juicio a las Juntas Militares[4], con la memoria y sobre la memoria; pero también contra ella, para que no caiga en ninguno de los peligros simétricos que la amenazan: «separarse de dos formas de negación de la tragedia: una es la que propone dar vuelta la página, la otra pretende retomar el combate en la misma escena congelada».

El investigador, con sus recuerdos y sus esperanzas, es parte del objeto investigado, lo que constituye una complicación adicional, aunque también un beneficio. Y, en la misma línea, el objeto de la investigación –la sociedad entera– es parte del terror al que fue sometido. De ahí que la exposición suponga una puesta al día de esa experiencia y un legado; se trata de «el futuro de la memoria, es decir la transmisión de una experiencia a quienes no formaron parte de ella».

Esos tramos son presentados como escenas donde se juegan las responsabilidades de los diversos agentes e instituciones, y donde lo esencial desde la perspectiva propuesta por Vezzetti es la responsabilidad moral entendida en el sentido de Karl Jaspers: «Siempre que realizo acciones como individuo tengo [...] responsabilidad moral, la tengo por lo tanto por todas las acciones que llevo a cabo, incluidas las políticas y las militares»[5]. Se destaca, en este sentido, el retraso de la escena pública y de los políticos frente a la acción de los familiares de las víctimas, iniciada

[3] *Tzvetan Todorov,* Los abusos de la memoria, *Paidós asterisco, número 3.*

[4] *El juicio a las Juntas Militares se celebró tras las primeras elecciones democráticas durante 1985 ante la Cámara Federal de Apelaciones de Buenos Aires, y con observadores internacionales. Fueron condenados a cadena perpetua Videla y Massera y a penas variables algunos miembros de la primera y segunda Junta. A pesar de indultos y amnistías posteriores, que en ningún caso cuestionan la validez del juicio, la investigación sigue en marcha dado que el secuestro y robo de niños fue declarado imprescriptible.*

[5] *Karl Jaspers (1965),* El problema de la culpa, *traducción de Román Gutiérrez Cuartango (Paidós, Barcelona, 1998), p. 53.*

en 1977, durante los años más terribles del «Proceso». Esto supone que incluso la iniciativa del juicio a las Juntas Militares, una iniciativa sin precedentes en la historia mundial contemporánea, tuvo que ser tomada por el presidente Raúl Alfonsín al margen de las estructuras políticas de su propio partido.

El libro continúa con un examen de las representaciones, conscientes e inconscientes, que gobernaron el «Proceso de Reogarnización Nacional». Se trata pues de una exploración del campo de lo ideológico, en un sentido amplio, y de lo imaginario, entendido como esa potencia representacional que apoyó el proyecto. La fuerza de esas representaciones sociales era tan grande como para dar lugar a construcciones imaginarias capaces de dominar la escena política y social, incluso cuando se alejaban sensiblemente de las experiencias reales; se condensaban allí mesianismos de signo diverso con imágenes y mitos del pasado que acabaron instalando esa férrea y terrible «unidad imaginaria que es previa a las instituciones y a las leyes». Lo cual exigía una operación de extrordinaria violencia: suprimir unas y otras en nombre de esa unidad.

Con gran agudeza, Vezzetti destaca dos aspectos en sus reflexiones acerca de la instauración de la dictadura militar y el carácter brutalmente traumático que tuvo. Por un lado, los acontecimientos previos que, rompiendo de un modo u otro el orden institucional, tuvieron también un efecto traumático y, por consiguiente, deben considerarse como el marco en el cual la dictadura se instaló. Por otro, la dictadura fue cívico-militar y en ningún momento operó desde fuera de la sociedad, sino en su seno mismo, es decir contando con adhesiones y aquiescencias de diverso grado. No admitir esto supone aceptar la falsa imagen de una sociedad inerme frente a agentes exteriores enfrentados en una guerra de la cual la sociedad civil habría sido campo de batalla y cuerpo inocente. Para entender entonces lo que ocurrió y valorar con justicia sus efectos hay que desprenderse de la idea simplista de una intervención militar en el seno de una sociedad civil pasiva: «Algo es evidente: la intervención de las fuerzas armadas fue política antes que militar. Y es en el escenario de la política o si se quiere del derrumbe y la degradación de la política (que los militares no construyeron solos), en condiciones que venían del pasado, donde hay que situar cualquier intento de entender el papel jugado por las representaciones de una guerra que se proyectaba como una lápida sobre la escena colectiva».

«El blanco y el negro no son los colores de la historia, su diseño no es el de un tablero de ajedrez; el color de la historia es el gris con infinitas variaciones»; así concluye el historiador Thomas Nipperdey su estudio sobre la

Alemania Imperial[6]. Lo que tiene de ejemplar el trabajo de Vezzetti es que muestra que esta sentencia debe ser, a su vez, matizada: para que aquellas infinitas variaciones del gris sean perceptibles es necesario mostrarlas sobre el contraste del negro y del blanco. En este sentido, la publicación de *Nunca más*[7] representó «un acto fundacional, una conmemoración ritual que era a la vez memoria y proyecto y que tuvo su continuidad en el Juicio a las Juntas».

En un ensayo penetrante, Reinhart Koselleck escribe: «Puede que la historia –a corto plazo– sea hecha por los vencedores, pero los avances en el conocimiento de la historia –a largo plazo– se deben a los vencidos»[8]. Desde esta perspectiva, el informe de la CONADEP y el Juicio de las Juntas suponen una reeescritura de la historia centrada, como veremos en seguida, en la figura del desaparecido y, por ello mismo, traen a primer plano el problema de cómo recuperar lo que, en principio, parece irrecuperable: el testimonio de esa figura. Al mismo tiempo, esa reescritura implica necesariamente hacerse cargo de vastas zonas de incertidumbre en cuyo centro está el infierno concentracionario con todo su horror.

En efecto, para que aquel acto fundacional no se extraviara en los muchos matices de las víctimas –si pertenecían o no a grupos guerrilleros, si eran activistas o simpatizantes o simplemente productos de una elección azarosa– era preciso que la figura central estuviera más allá de toda «contaminación». Y eso, precisamente, ocurre con la figura del desaparecido. «La categoría misma del desaparecido acentuaba el carácter puro de la víctima lesionada en su condición humana, afectada por una impunidad estatal que había transgredido todos los límites éticos, incluso los que la cultura ha establecido para regular las acciones de guerra, las penalidades y las ejecuciones, y el respeto debido a los restos mortales del enemigo».

El Juicio de las Juntas, prolongando el informe de la CONADEP, constituye un hito histórico, único en el siglo XX[9], ya que instituye, negro sobre blanco, la escena de la ley en el repudio de un Estado criminal. Pero esa operación conlleva un riesgo: «la focalización de las responsabilidades sobre las cúpulas y, en general, sobre la corporación militar devolvía a la

[6] *Citado por Ian Kershaw, en Ian Kershaw (1998),* Hitler 1889-1936, *traducción de José Manuel Álvarez Flórez, (Península, Barcelona, 1998), p. 614.*

[7] Nunca más *(informe de la CONADEP con prólogo de Ernesto Sábato, Seix-Barral/Eudeba, Barcelona, 1985).*

[8] *Reinhart Koselleck (2000),* Los estratos del tiempo, *traducción de Daniel Innerarity (Paidós, Barcelona, 2001), p. 83.*

[9] *Es el único caso de tribunales nacionales, sin intervención extranjera, encargados de juzgar graves crímenes contra la humanidad dentro de las propias fronteras.*

sociedad una imagen de tranquilizadora inocencia. Si la etapa del terrorismo del Estado había enfrentado a la nación a un abismo de violencia y alienación, el «mal» quedaba perfectamente recortado y localizado». Las cosas, sin embargo, están lejos de ser tan nítidas: tras el corte, necesario sin duda, aparecen las zonas de transición.

El horror fue tan grande, apunta Vezzetti, que la historia entera de la Argentina se volvió enigmática, cargada de ausencias que apuntaban no sólo a lo que fue, sino igualmente a lo que no fue y, sobre todo, a cómo pudo ocurrir lo que ocurrió. En cierto modo, la magnitud de los acontecimientos impulsaba a una indagación de los orígenes y a la exigencia, a partir del fracaso y la derrota, de una reescritura amplia de la historia que se centrara en la visión de los vencidos en cuanto allí anidaba una exigencia de verdad. *Nunca más*, el informe de la CONADEP, cumplió con esa exigencia y abrió un espacio nuevo donde el informe de los hechos fue también y sobre todo una apelación a la conciencia pública y una toma de posición ética orientada hacia el futuro.

Había que reparar el daño atroz producido por la criminalización del Estado, había que dar nombre a lo innombrable. Una operación de semejante envergadura transforma, de hecho, las formas mismas de representación social y abre la espinosa problemática del saber acerca de lo ocurrido en el seno de una sociedad que en gran medida no quería enfrentarse con ese saber. Una cuestión así no deja de recordar, y Vezzetti lo señala, ciertas cuestiones planteadas por Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*[10]. El desaparecido no sólo fue privado de palabra, sino también de las honras fúnebres; hasta el cuidado de los despojos quedó suprimido. Su territorio es por eso lo innombrable: lo que es del orden de la no muerte. Para rescatarlo de ese territorio y darle nombre, rostro y voz, es necesario apelar al testimonio del sobreviviente, del que ha retornado del infierno, es decir, del aparecido, con lo que este término encierra de terrible ambigüedad.

«Los sobrevivientes de la militancia han enfrentado las dificultades nacidas de la posición casi imposible del aparecido, cargados de sospechas, atravesados con mandatos y demandas contradictorias. Asimilados al mismo espacio del horror del que fueron víctimas, se han presentado al mismo tiempo como portadores indeseados de una verdad que muchos prefieren eludir. Testimonian por los otros, los que no volvieron, y encarnan la evidencia viva de un abandono y un desamparo que recae sobre la sociedad que, por decir lo menos, no pudo evitarles ese destino».

[10] *Primo Levi (1989),* Los hundidos y los salvados, *traducción de Pilar Gómez Bedate (Muchnik, Barcelona, 1989), en especial pp. 32 a 61.*

He citado este fragmento completo porque en él se resume una de las tesis centrales del libro de Vezzetti, acaso la más importante: la cuestión de las «zonas grises», no ya como parte del universo concentracionario, sino como territorio inevitable de la nueva sociedad democrática. Para entender bien esto, hay que resumir algunos puntos capitales del Juicio de las Juntas, de sus condiciones y de sus consecuencias.

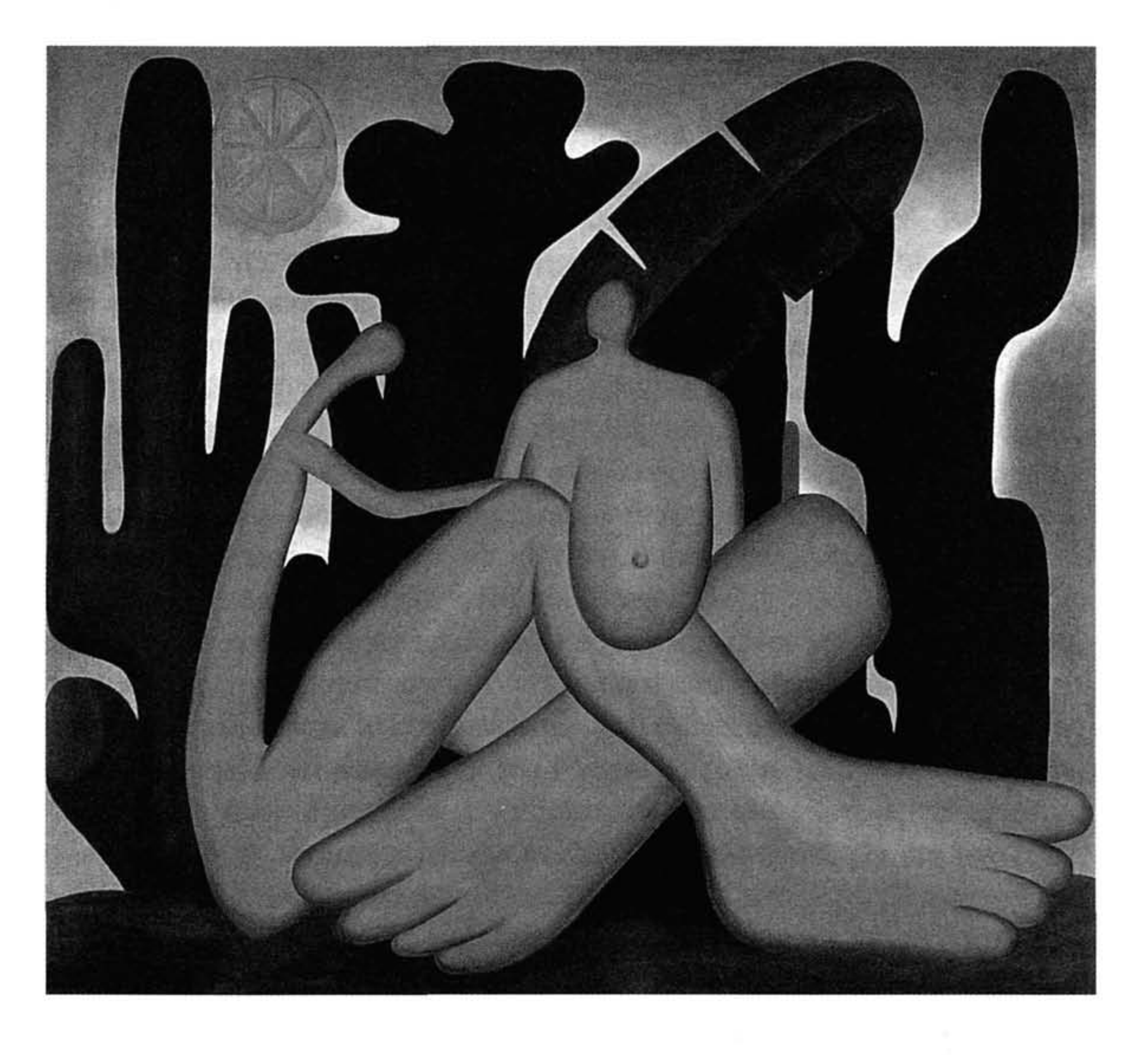
Vezzetti muestra muy claramente que el Juicio a las Juntas constituyó un corte histórico: la escena del imperio de la ley, no como ejercicio formal, sino como dimensión a la vez simbólica e imaginaria cifrada en la delimitación de responsabilidades individuales y en el castigo de los culpables. En este sentido, el corte mostró que la memoria no sólo era el archivo de un pasado que debía reescribirse, sino también el porvenir que debía desplegarse en el imperio restaurado de la ley. Pero la ley, como señala Vezzetti, no es autofundante: «La implantación histórica de la ley, lejos de ser la explicación última, debe ser explicada a partir de condiciones, representaciones que le otorgan un sustento material en un momento histórico y en una formación cultural».

Ese sustento material fue, en el caso argentino, la cuestión de los desaparecidos. De ahí su significación ética y moral, que hacía visible indirectamente acontecimientos y escenas y les confería una nueva significación, al tiempo que permitía que se abriera toda una serie de interrogantes acerca de cómo fue posible esa tragedia. Era inevitable que la sociedad se viese confrontada con una responsabilidad colectiva que implicaba el hacerse cargo de los diferentes grados de participación en la tragedia. Así las «zonas grises» surgieron como parte de la trama social pretérita y actual.

Por eso, como destacó el propio Vezzetti[11], mientras se piense que la sociedad argentina fue una pura víctima de un poder extraño que se le impuso desde fuera no habrá, evidentemente, espacio favorable para esa interrogación que vuelve como una interpretación sobre las condiciones, las acciones y omisiones de la propia sociedad. Las «zonas grises» de una sociedad, en este sentido, son aquellas que todavía no configuran un régimen totalitario pero que por el debilitamiento de las bases éticas que implican favorecen –directamente o no– su imposición. Si por una parte hay responsabilidades jurídicas, penales y políticas, por otra, hay la responsabilidad moral, en el sentido antes citado de Jaspers, de una sociedad que debe enfrentarse a aquello que no pudo evitar, a aquello con lo que convivió y que, en ciertos aspectos, ella misma posibilitó o engendró.

[11] *Véase «Modelo para armar», en* Semanario Brecha, *Montevideo, 1998, número 677. Véase igualmente «La memoria nos involucra a todos», Hugo Vezzetti,* Diario Página 12, *Buenos Aires, 8 de julio de 1999.*

¿Cómo fijar esa «responsabilidad moral»? Quizá haya que comenzar, como sugiere el propio autor, por un «examen de la dictadura desde una exploración más ajustadamente histórica y en un ciclo más extenso, que incluya la dimensión social y política de las crisis argentinas en el siglo XX». En esta tarea el libro de Vezzetti constituye un insoslayable punto de partida.



Tarsila do Amaral: *Antropofagia* (1929)

CALLEJERO



Anónimo (siglo XVIII): *San Miguel Arcángel*

Conversación con Rodrigo Rey Rosa

Gustavo Guerrero

Hace ya algunos meses, Roberto Bolaño confesaba en una entrevista que uno de los pocos escritores jóvenes latinoamericanos por los que estaría dispuesto a poner la mano en el fuego era Rodrigo Rey Rosa. Me cuento entre los lectores que hoy le acompañaríamos en esa prueba –en ese juicio de Dios– y estaríamos dispuestos a salir chamuscados por defender la obra del guatemalteco. Hay en ella un rigor, una densidad y una rara belleza que se echan muy de menos en nuestra nueva generación de novelistas, tan inclinada al culto del éxito fácil y a menudo tan escasa de literatura. Al margen y como en la sombra de esa generación confusa, Rey Rosa ha ido construyendo un sólido *corpus* narrativo que, entre *Cárcel de árboles* (1992) y *Piedras encantadas* (2001), conjuga distintas variantes de los géneros fantásticos y realistas, y nos ofrece, con cada versión, una lúcida y terrible meditación sobre la violencia centroamericana. La sobriedad de su escritura, como ya ha señalado Pere Gimferrer en su prólogo a *La orilla africana* (1999), nos da la medida de su exigencia ética y estética, pues creo que nadie en Hispanoamérica había logrado escribir hasta ahora una novela negra tan transparente y, a la vez, tan inquietante. El mal vive en ella no sólo en la fatalidad de los hechos narrados sino también como ese sordo rumor que táctica y oscuramente sostiene cada página. Para alcanzar ese punto de equilibrio entre lo que se dice y lo que se calla, Rey Rosa pesa y sopesa sus palabras y, como ha de comprobarlo el lector, aun en la conversación desconfía de ellas. Sabe lo que saben los maestros: que ninguna puede ser tomada a la ligera.

—*En una de las primeras reseñas de* Lo que soñó Sebastián *(1994) que salieron en Francia –creo que fue la de Cluny en* Le Figaro– *el periodista destacaba la importancia de tu amistad con Paul Bowles, pero, al mismo tiempo, celebraba que tu libro no fuese una especie de «Té en Atitlán». Es verdad que, aunque Bowles dirigió varios talleres en los que participaste y tradujo tus primeros cuentos, su influencia en tu trabajo no es muy visible, muy evidente. Ahora que ha muerto y que acaso puedes mirar aquellos años de tus comienzos de otra manera, me gustaría preguntarte qué le*

debes como escritor, qué fue lo que aprendiste con él en Nueva York y en Tánger, cuál fue su legado.

—Que yo recuerde, Paul Bowles dirigió cuatro talleres de *creative writing*, durante los veranos, de 1980 al 83, en Tánger. Yo participé en el primero solamente. En ese tiempo, yo leía a Borges con entusiasmo y, casi exclusivamente, leía a los autores o libros citados por él. Es decir, textos de índole más bien clásica. De modo que la narrativa de Bowles (cuyas *Collected Stories* llegaron mis manos por puro azar) me pareció algo nuevo, verdaderamente moderno. Pero el tratamiento de la violencia –y creo que no soy el primero en señalarlo– es parecido en varios cuentos de ambos escritores. Los dos son en cierta medida «experimentales», y comparten el interés en los sueños. Ven en los sueños una especie de antecedentes del acto estético creador. La relación de Borges con el pasado, con la tradición, es clásica. Bowles rompe con su tradición; o tal vez más exactamente: radicaliza su relación con el pasado artístico de su medio (los Estados Unidos de los años veinte), y escoge a sus precursores literarios según criterios que no pueden llamarse clásicos. Y sin embargo, la mayoría de los cuentos de Bowles son clásicos; por su unidad de acción, de tiempo y de lugar, por su claridad.

Yo diría que la influencia ejercida por Bowles es indirecta; pero era, aunque él prefiriera negarlo, un gran maestro. Dudo que le agradara detectar su influjo en los escritores jóvenes que lo frecuentábamos. Su enseñanza, creo, estaba en la manera como afrontaba los problemas, las dificultades, las distintas tareas del escritor. De las descripciones, de las muchas descripciones de él que he leído, quizá la más justa sea ésta, que es de Virgil Thompson, quien no solía ser generoso al juzgar a los hombres: «May be the most courageous and free person I ever met was Paul Bowles». Sin embargo, era un hombre sumamente reservado. A mí me parecía el colmo de la corrección, y al mismo tiempo de la naturalidad. Un perfecto caballero, con un sentido del humor y del ridículo que podía hacerlo parecer cruel, y que le han valido calificaciones de despiadado, insensible, incapaz de perdonar, y hasta de sádico. No era nada de eso, desde luego. En cualquier caso, para un novato de 21 años la lección más importante fue aprender que basta con escribir, con practicar el gozoso esfuerzo de la escritura, porque la vida sabe organizarse ella sola –ayudada por un poco de suerte– alrededor de ese hecho central.

—Empiezas escribiendo dentro del género fantástico, en la estela sureña de Borges y de Bioy Casares. De hecho, tu primera novela, Cárcel de árbo-

les *(1992), constituye, como tú mismo has dicho, un homenaje a* Plan de evasión. *Sin embargo, a medida que avanzan los noventa, te vas alejando de lo fantástico y, como otros escritores de tu generación, te interesas cada vez más en los géneros y subgéneros de la novela negra –estoy pensando en* El cojo bueno *(1996) y en* Que me maten si...*(1997). ¿Cómo explicas en tu caso este viraje hacia el realismo? ¿Consideras, como otros, que lo fantástico es hoy una veta agotada en la literatura hispanoamericana?*

—No creo que la «veta de lo fantástico» –como la llamas– esté agotada; en cualquier caso, los agotados somos nosotros. El género fantástico requiere un enorme esfuerzo imaginativo. No sé si sea por eso que generalmente es más favorecido por los jóvenes. Yo creo que en un momento, en cuanto lector, llegué a aburrirme de lo fantástico. A la larga, uno corre el riesgo de aburrirse de cualquier cosa. Pero me parece que es un género al que habría que volver. Y creo que hay que volver, una y otra vez, a todos los géneros. También la novela negra puede aburrir. De hecho, ya nos parece un poco aburrida. Pero el aburrimiento, o el agotamiento, no está necesariamente en la novela policíaca o en el cuento fantástico, sino en la manera en que los leemos; o sea, el aburrimiento no está en el género, sino en el lector.

—Y acaso también, borgianamente hablando, en la forma de leer de una época. ¿Te parece que la nuestra lee a sus escritores como ellos tratan de leerla? ¿Cuál ha sido tu experiencia con la lectura de tus novelas? ¿Cómo ha incidido la recepción de tus libros en tu propio trabajo?

—¿Nuestra época? Los lectores que más suelen influir en un escritor, creo, son: su novia o su madre, sus mejores amigos, su maestro (si no ha muerto), tal vez también su editor. En el peor de los casos, para el escritor recién llegado, pueden influir como lectores algún reseñista, algún crítico. Creo que en lo que llamas nuestra época hay muy pocos críticos en el sentido estricto; abundan en cambio los reseñistas, que, según he comprobado, no suelen ser buenos lectores. Quiero decir que al leer sus reseñas parece indudable que no han tenido tiempo para leer los libros que comentan. Así que aunque sus palabras sean elogiosas, no se los puede tomar muy en serio. Todo esto, nuestras novias, nuestros maestros vivos, los periodistas, son nuestra época, ¿no? He tenido mucha suerte en cuanto a mis lectores. La primera persona a quien me atreví a enseñarle mis esfuerzos narrativos fue un anciano catedrático español, el doctor Salvador Aguado-Andrèut, de Navarra. Era filólogo y había conocido a Unamuno, a Ortega y Gasset, a

Valle-Inclán. Se exilió durante la época de Franco y pasó casi toda su vida adulta dando cátedras de literatura y de filología en Guatemala. Yo visité varias de sus clases como oyente. Creo que ha sido uno de los lectores que más ha influido en mi escritura. Me hizo el difícil favor de enseñarme a dudar de las palabras, a desconfiar de mi conocimiento de las palabras. Otro lector fundamental para mí fue Paul Bowles, a quien están dirigidos algunos de mis cuentos. (Creo que las dedicatorias son como los escudos, emblemas de nuestras distintas épocas. Dedicamos libros a nuestros lectores ideales; raramente a nuestros críticos). Escribir para un lector como Bowles puede tener muchas ventajas. No te permite, por ejemplo, caer en la tentación de sentirte condescendiente, ni de querer hacer gala de erudición. La tarea se reduce a encontrar un tema, un argumento digno, y a exponerlo correctamente, como lo haría un abogado defensor o un fiscal ante un buen juez. De todas formas, creo que nuestra época, como lectora, ha sido muy benévola conmigo. Lo que no deja de inquietarme. Lo que me ha hecho escribir sin duda más de la cuenta.

—*Los cuentos de* Ningún lugar sagrado *(1998) representan, creo, en su conjunto, diversos ejercicios marcadamente realistas que, en algunos casos, llegan hasta una suerte de grado cero de la escritura, una reducción calculada y minimalista del efecto estético.* La orilla africana *(1999) algo conserva de esta experiencia de los límites que no es sólo tuya, pues también el venezolano López Ortega estaba haciendo lo mismo en ese entonces. Pero en los dos me parece que este tipo de búsqueda acaba desembocando en un callejón sin salida: ése en el que se encerró, a fuerza de rigor, el ya muy viejo* Nouveau roman *francés. Me pregunto y te pregunto si esa transparencia no es a la vez uno de los mayores logros y los mayores peligros de tu escritura. Estoy pensando en el tópico del vaso de agua que tienta a muchos poetas y en el flaubertiano libro sobre nada que tanto atrae a ciertos novelistas.*

—El grado cero de la escritura, ¿qué significa? Un callejón sin salida puede estar bien, depende de dónde termine, ¿no? (En el caso del *Nouveau Roman*, *La Reprise* de Robbe-Grillet creo que justifica los ejercicios preliminares). Pero estas metáforas no ayudan a pensar claramente. De todas formas no creo que se trate, en cuanto a mí se refiere, de búsqueda. De espera, tal vez. Para usar otra metáfora, espero la llegada de un cuento, de la idea para una novela, como alguien espera encontrar uno de esos extraños objetos que parecen cristales, y cuya búsqueda imposibilita su hallazgo, en la *Montaña Análoga* de René Daumal.

—Otra vez vuelves a torearme la pregunta, pero me gusta que los objetos que tratas de encontrar sean como «cristales» porque esto lleva el agua a mi molino y vuelve a traernos la idea de transparencia. Leyéndote me he preguntado muchas veces si la economía con que trabajas no quiere hacernos ver de un modo traslúcido la densidad de todo lo que queda implícito, como si la verdadera novela que escribes estuviera en otro lugar: en todo lo que el escritor omite y el lector sobreentiende. ¿Es una de las lecciones de Borges, no?

—La idea es muy halagadora. Pero calcular qué va a sobrentender un lector es una operación azarosa. Uno puede dar cierta dirección a los sobreentendidos, a los malentendidos. Pesar las dosis de ambigüedad, explorar la capacidad de resonancia de las palabras es lo que hacemos constantemente al contar una historia. No me parece que aquí la transparencia o la claridad sean fines; me parecen medios necesarios.

—Piedras encantadas *(2001) tiene un final abierto que posee una fuerza crítica sencillamente devastadora: en la Guatemala que describes, pareciera que dar con una verdad ya no es posible. Sólo se pueden recrear las condiciones de presión y temperatura moral en que toda idea de verdad se disuelve dentro de una sociedad. Creo entender que para ti, como buen lector de Wittgenstein, la violencia guatemalteca es hija de la mentira generalizada en que se vive, y ambas son los frutos ciegos de los usos y abusos del lenguaje.*

—No sé si no sea exagerar un poco afirmar que la violencia (guatemalteca) sea fruto de los usos y abusos del lenguaje. Sin duda el lenguaje es necesario para mentir, y las mentiras crean tensión y suelen generar violencia. Pero la violencia en sí es anterior a la lingüística, ¿no? No creo, en cualquier caso, que la violencia guatemalteca tenga una relación privilegiada con el lenguaje. Tal vez un cuidadoso examen de los abusos lingüísticos de nuestros políticos y gobernantes podría ayudarnos a detectar y atacar y tal vez eliminar la mentira generalizada de que hablas, la que, sin duda, genera violencia, y que además necesita de la violencia para sostenerse. Creo que, en cuanto a los responsables directos de cualquier clase de violencia –o sea, lo que matan o mandan matar, los que se sirven de la tortura– no es lícito reducir el problema a una relación como la que sugieres: estas personas caen más allá de los problemas del lenguaje. O sea: son, si permites la familiaridad, sencillamente unos hijos de la grandísima puta.

—No sólo te permito la familiaridad, sino que la aplaudo. Podría decir lo mismo de la banda de ladrones e irresponsables que han arruinado a mi país. Pero en Guatemala, en Venezuela y en otros lugares se sigue escribiendo, y se escribe cada vez más sobre la violencia, ya al margen de las posturas ideológicas heredadas de la Guerra Fría, como una suerte de enfermedad o incluso un sino de nuestras sociedades. Tus novelas y las de Fernando Vallejo son dos ejemplos de este realismo. ¿Eres tan escéptico y pesimista con Guatemala como Vallejo lo es con Colombia?

—Guatemala es un país pequeñísimo comparado con Colombia. El pesimismo puede ser mayor.

Bob Wilson:
la hibernación de las vanguardias

Lois Valsa

«Hasta que no seamos completamente mecánicos
no seremos completamente libres.
Sólo podremos ganar a la máquina automatizándonos».

BOB WILSON, *El País*, 19/11/1999

A cualquier persona cultural y humanamente curiosa que conozca un poco la obra de Bob Wilson y mucho más si no la conoce, esta cita introductoria suya le puede parecer pura ironía de un director teatral vanguardista culto y refinado que ejerce su gusto por la provocación distanciándose, paródicamente, de la «cultura humanista». Sin embargo, aunque cause estupor y sorpresa, esto no es así porque sus últimas obras confirman esta maquinal deriva. Lo pudimos comprobar en el estreno de su *Woyzeck* durante el último Festival de Otoño de Madrid (Noviembre del 2001) nada menos que en el Teatro de la Zarzuela. En aquel lugar: Floto en el espacio teatral como las marionetas libres de gravedad en el luminoso escenario por el genial director. A pesar de mi ensimismamiento autista, la música maldita de Tom Waits aún me comunica, a ráfagas, con el drama original de Woyzeck. Me transmite un cálido desgarro que me inmuniza de la congelación total. Hace bombear la sangre en mi cuerpo medio helado. La gelidez ambiental ya ha anestesiado nuestros cuerpos y embotado nuestras mentes. Somos habitantes de cavernas virtuales rodeados de pantallas: *screened existence*. Existimos como seres galácticos del ciberespacio en las glaciaciones del final de la historia. A punto de caer en el más profundo sueño, un alocado espectador, trasunto de Waits, me despertó de mi estado de somnolencia con su ruidosa gesticulación. Parecía ser el único rastro de vida en medio del vacío mineral que me rodeaba.

Hago memoria: la bella asepsia formal de ese «bonito» espectáculo me había seducido primero, luego embelesado hasta la fascinación y pronto me había hundido en un profundo sopor. Recupero mi conciencia: he asistido a un espectáculo de una maniática y obsesiva perfección formal. Esceno-

gráficamente bonito, plásticamente bello y lumínicamente hermoso. Decorativamente plano. En un paisaje muerto: sin vida y sin historia.

¿Dónde está el terrible drama social del sufrido Woyzeck que se nos anunciaba a la entrada del teatro? ¿Con qué cuento infantil nos quiere arrullar el inefable Bob? ¿Qué pretende este déspota erudito que, camuflado de vanguardista postmoderno, mueve clónicas marionetas a su antojo? Del tremendo drama social sólo ha quedado lo puramente formal: la sangre es pura pintura abstracta para decorar la caverna virtual. La tiranía visual impuesta por Wilson domina la triste y cruel historia. Los vistosos ropajes y los efectos lumínicos difuminan la psicología de los personajes. La técnica ha congelado su carne y sus huesos con un falso y pretencioso envoltorio trascendente. El manierismo plástico postvanguardista nos hurta el drama original del que se ha borrado el contexto y el sentido.

En plena era galáctica (Star Strek), en esta post-post modernidad casi virtual, el famoso niño mimado de ciertas elites intelectuales y de una determinada crítica ha desactivado a las viejas vanguardias de su potencial carga subjetiva. Sobre el helado tanatorio-escenario, en una artística urna, ya sólo restan criogenizadas las estériles cenizas de los más conocidos vanguardistas. Por obra y gracia del postvanguardista Wilson su ya añeja revolución artística se ha ensimismado en la estética por la estética. Su fuerza revulsiva ha sido domesticada por el original Bob. Como en el espacio estelar que decora las paredes del escenario ya sólo se ven inanes fuegos de artificio. A fuerza de profetizarnos el gélido mundo del nuevo milenio, el gran demonio tentador Wilson, por mimesis exenta de cualquier distancia e ironía, está configurándolo. ¡Automatizaos y seréis como máquinas-dioses! ¡Sólo siendo máquinas seréis libres! ¡Qué tentador, pero qué frío!

Ya en su última propuesta (con idea, diseño y dirección de Wilson) *The days before. Death Destruction Detroit III,* presentada hace dos años en el Festival de Otoño de Madrid, Bob Wilson partía de la literatura de Umberto Eco, concretamente de su obra *La isla del día anterior*, cuyos textos eran la base más o menos fiel, además de los del Christopher Knowles de *Tone Poems*, para el montaje de las doce escenas que mostraban «la historia, la imaginación y el pensamiento apocalípticos». *The days before* era la última parte de una trilogía cuya primera parte Wilson había estrenado en 1978 y la segunda en 1988. En el relato del náufrago del siglo XVII que busca la isla que está al otro lado de la línea, del meridiano que separa el día de hoy del de ayer, se superponía el Apocalipsis según Wilson a la escritura de Eco con el estrato de sonido musical de Ryuichi Sakamoto. O mejor dicho, primero se compusieron las doce escenas plásticamente, y luego se añadió el texto.

El poderoso Wilson siempre dispone para sus fines de los más granado de la escena internacional, tanto de escritores y músicos como de actores y actrices. Pero al menos, en aquella ocasión, Wilson, fiel a sí mismo (incluso, según la reseña de aquel estreno hecha por el crítico de *El País* Juan Ángel Vela del Campo, *The days before* era «fiel hasta la médula a los planteamientos esenciales de su autor»), no traicionaba a nadie como en esta ocasión hace con *Woyzeck*, ya que la obra de Büchner no deja de ser un simple pretexto para que Wilson haga lo que le sale de sus creativas pituitarias con un texto básico de la literatura dramática y uno de los fundacionales de la teatralidad moderna. La belleza puramente formal del postmoderno Wilson somete el pasional expresionismo de Büchner a su fría y mecánica dictadura. La perfeccionista perversidad wilsoniana consigue que de la crueldad y de la sordidez del drama original del perdedor Woyzeck sólo queden escenas bellamente plastificadas y congeladas. Paradójicamente, sólo nos queda como asidero dramático el malditismo musical de Tom Waits.

En *The days before* interactuaban la fría razón de Eco y el maquinal cerebro de Wilson. La cultura por la cultura y la estética por la estética. Todo estaba ya calculado en aquel espectáculo superperfeccionista de gran impacto visual en el que la disciplina férrea de Wilson sometía también a unos estupendos actores a su fría mecánica espectacular. En aquel singular meridiano confluían las racionales cabezas de los gemelos clónicos. Eco-Wilson. Porque Eco es también, a su manera, el rey de los efectos: «Centones eruditos, llenos de cosas excepto de una sensación de vida, de realidad; es todo tan mental, tan cerebral, tan brillante, tan ingenioso, tan frío y muerto». Angel García Galiano no está hablando de Wilson como podría pensarse, sino que está haciendo la reseña de la última novela de Umberto Eco *Baudolino*: «Excelentemente documentada e interesante desde muchos puntos de vista, *Baudolino* peca, una vez más, de constructor sin alma y de exceso de descreimiento... algo amojamado, muerto y sin poder para el arrebato... Novela escrita por una inteligencia artificial ayuna de sentimientos... lo que confiere a los personajes un inevitable acartonamiento» (*Revista de Libros*, número 59, noviembre 2001)

La tercera parte de la trilogía de Bob Wilson era, pues, una anticipada (con)fusión intelectual de dos cultas mentes ávidas de inteligencia artificial. Así de golpe mi apreciación sobre tal colaboración puede sonar algo inhumana, pero a su selecto, fervoroso y feliz público no parece preocuparle la proximidad de la era glacial. En el caso del prolífico Wilson, el trascendente envoltorio obnubila a una minoritaria progresía que en otros

momentos profesa una intelectualidad humanista y que, sin embargo, aquí hace la vista gorda a los frívolos coqueteos de Wilson con las máquinas. En el caso del productivo Eco, sus lectores parecen contentarse con tener sus libros en la cabecera de su cama, aunque la mayoría se quede como mucho en la mitad de su lectura. El peligro común a ambos radica en el integrado mensaje apocalíptico que nos están vendiendo.

De nuevo, en relación a Wilson, mucho ha llovido desde sus «guerras civiles» de los ochenta, pero últimamente lo que más parece preocuparle es la búsqueda de autores clave de la modernidad. Tal es el caso de Büchner, tal es el caso de Poe. En lo que se refiere a Poe, la mayoría de los grandes críticos estadounidenses, incluyendo en la lista a Harold Bloom, piensan que Edgar Allan Poe ha sido más bien una invención europea. ¿Será Bob Wilson, de la misma forma que Woody Allen en cine, el director teatral más europeo de EE.UU.

En su última obra, *POEtry*, que aún no se ha estrenado en Madrid, pero sí en algunas ciudades europeas, Wilson utiliza, igual que ya hicera en *Woyzeck*, a Poe como pretexto para luego descontextualizarlo. Para ello de nuevo se apoya en buenísimos autores y famosos músicos. El mago Wilson los transforma una vez más en autómatas que salmodian frases fuera de contexto. Si antes fue el cruel drama de Woyzeck, ahora es el enigmático y terrorífico Poe; en lugar del maldito Waits ahora es la música del salvaje Lou Reed. Como antes con Büchner, ahora descarga a Poe de toda negrura, salvajismo y perturbación. De nuevo resulta un espectáculo bello y soporífero hasta decir basta, pletórico de erudición cultural y tecnológicamente muy costoso, en el que sus autómatas de cabaret berlinés se congelan y congelan a los espectadores en un luminoso escenario.

La cuestión de fondo es: ¿Qué nos aporta Wilson al conocimiento de Poe? Porque lo único que queda meridianamente claro es que desde hace tiempo se ha instalado en una especie de repetición de sí mismo a través de una escenografía manierista plástica y lumínicamente bella. Lo mismo le está pasando a la mayoría de los artistas mundialmente conocidos no se sabe si devorados por su Ego o por el Espectáculo. Una muestra patente de ello es por ejemplo el del Paul Taylor como invitado del último Festival de Otoño de Madrid, pero podrían serlo también otros hueros espectáculos que se vienen repitiendo año tras año en dicho Festival. «Amasan pan de cielo con levadura pretenciosa para las elites ávidas de vanguardia bien condimentada y digerida con la que algunos se extasían, otros se aburren aunque lo disimulen y la mayoría muestra su aquiescencia consumiéndola acríticamente porque forma parte de la dieta de moda. Tadeusz Kantor tuvo

la sabia ocurrencia de morirse a tiempo, cuando empezaba a fabricar parodias de sí mismo» (Alfonso Armada, «La indigesta belleza de Robert Wilson», *ABC* 3/12/2001).

De esta forma, Wilson se ha ido convirtiendo en el más famoso postvanguardista fabricante de productos transgénicos culturales, híbridos de los variados géneros para consumo y adoración de extasiadas elites. Sus (des)propósitos con autores clave de los inicios de la modernidad (Büchner en Europa y Poe en EE.UU) parecen encantarles a sus admiradores. A mí, por el contrario, llega a empacharme. Tanta belleza me deja frío: echo de menos las emociones que Wilson me hurta. Aunque algunos lo justifiquen diciendo que expresa nuestro tiempo, yo pienso que el luminoso paraíso de autómatas que nos muestra como parte de su sueño de una automatización liberadora, nos camufla un mundo complejamente cruel, un mundo actual bastante más terrible que el de Büchner y el de Poe. El problema es que sus devotos se sulibellan de gozo ante su gélida belleza.

En este mundo virtualmente autista de solitarios «no lugares» (Marc Augé), conseguida la inercia glacial del movimiento, disfrazada en muchas ocasiones de orientalismo Zen, las marionetas de Wilson nos indican el camino hacia la robotización total como libertad total. El hielo ha congelado toda pasión humana. Autistas liberados del fardo humano y de las ataduras sociales, sólo nos sentiremos espíritus libres flotando como autómatas en la Futura Nada. Esta es la utopía postvanguardista que nos augura el gran gurú Bob Wilson. Como profeta de lo efímero nos conduce a través de bonitos decorados a un callejón estético sin salida: a la perfección formal del hipervanguardismo espectacular en el vacío de la imagen por la imagen, de lo visual por lo visual. Por otra parte, se puede ver toda esta ficción como un ingenuo intento artístico de iluminar la oscuridad del milenio que nos aterra. «Somos un enigma y por eso hay literatura y arte» (José Jiménez Lozano). Lo peor de todo es que su minoritaria por otra parte y exquisita audiencia y algunos críticos no saben o no quieren, en tal «laberinto», cómo coger el toro por los cuernos y se hacen entusiastas cómplices de tal farsa metafísica. Este selecto público aplaude a rabiar, cual coro infantil, tales conjuros y exorcismos del Maestro contra el miedo al futuro. ¡Olvidemos al pobre Woyzeck! ¡Ocultemos la Crueldad del Mundo Real con la Belleza del Arte por el Arte!

¡Qué peligrosos son estos geniecillos USA de laboratorio! Adultos niños que han crecido demasiado deprisa y que habitan ya el futuro. ¡Qué prisas tienen por llegar al final de lo humano estos compulsivos de la perfección formal, ansiosos de la inteligencia artificial o ávidos del mundo virtual! A pesar de las diferencias, qué semejanzas tan enormes entre el autista «señor

del aire» Bill Gates, aislado la mayor parte del tiempo en su casa virtual del «tercer entorno» manejando las finanzas mundiales electrónicamente, y el autista Bob Wilson ensimismado en su escenario jugando con sus marionetas. Qué semejanzas también entre Spielberg, no minoritario como Wilson sino mayoritario, obsesionado por ir más allá del espacio y de la limitada inteligencia artificial, y Wilson que nos quiere endurecer emocionalmente para poder competir con las máquinas y llegar a ser libres como ellas. Seguramente Spielberg, igual que Wilson en obras anteriores, ya nunca nos conmueva tanto ni consiga el misterio, por muchos efectos especiales que le ponga, de su artesanal y barata primera película *El diablo sobre ruedas*. Pero estos postmodernos *enfants terribles* siempre están compitiendo para llegar a Ninguna Parte, a un solitario no-lugar llamado Muerte.

Wifredo Lam y el surrealismo sincrético

May Lorenzo Alcalá

Cuando el surrealismo ya languidecía, entre 1939 y 1940, iba a ser revitalizado por dos transfusiones: las obras de Picasso inscritas en esa corriente, el *Guernica* incluido, y los aportes de la segunda leva de artistas que se dejó seducir por André Breton. Esta se concentra en Marsella, lejos pero cerca de la París amenazada, e incluye a personajes tan exógenos como el chileno Roberto Matta y el cubano Wifredo Lam, entre otras cosas porque, como dice Catherine David, el movimiento anda a la búsqueda de un segundo aliento y lo hallará en los cuarenta en las Américas, las Antillas, Oceanía...[1].

Es posible que esa búsqueda de exotismo no fuera nada más que una actitud frívola y exhibicionista de André Breton, que tenía la tendencia de todo patriarca vanguardista; como Marinetti, que tildó de futurista a Emilio Pettoruti –quien efectivamente tuvo una etapa previa al cubismo sintético, cercana a esa corriente– y a Jorge Luis Borges cuando éste cultivaba el ultraísmo, el poeta de *Fata Morgana* no se turbará al calificar de surrealista a Aimé Césaire –a quien descubre en Martinica, a través de la revista *Tropiques*, de la que se hará frecuente colaborador–, al arte haitiano cuando, en Puerto Príncipe tome contacto con la pintura vinculada al culto vudú, y a Frida Kahlo, quien rechazó su invitación a exponer con los surrealistas en 1936.

Aún así, no debe descartarse que Breton tuviera también la percepción de que el automatismo podía enriquecerse a partir de bases culturales diferentes de la europea; en este sentido el aporte de los dos latinoamericanos es sumamente apreciable ya que el chileno Matta, junto con Gordon Ford, plantearía la búsqueda de los mundos interiores que subyacen más allá de los sueños y que nunca fueron vistos con anterioridad; quiso y logró dar forma a ese invisible universo de la mente que definió como morfologías psicológicas, una idea completamente nueva para el surrealismo, un giro conceptual que el propio Breton definiría como automatismo absoluto y a su producto como surrealismo abstracto[2].

[1] *Catherine David*, La invención del nuevo mundo, *en* Wifredo Lam, Obras sobre papel, *Fundación la Caixa, Barcelona, 1993.*

[2] *Josefina Alix*, Matta y España, la tierra de un hombre, *en* Matta, *Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Caixa Catalunya, 1999.*

Matta se deshace de la imposición de representar los sueños para pintar su paisaje mental o interior, en tanto que Wifredo Lam acusa el impacto del retorno a Cuba, en 1941, y de sus sucesivos viajes a Haití, en 1944 y 1946, y elabora un discurso de resistencia a la visión europea desde la cultura afroamericana. Sus obras maduras son el producto de la mímesis[3], de un juego de espejos enfrentando la iconografía ancestral cubana a las pautas estéticas occidentales y la síntesis artística de ambas, al inconsciente colectivo de su pueblo.

Un hombre de dos mundos

Wifredo Lam nació en 1902, en Sagua la Grande, una pequeña población en el medio de la isla de Cuba, en el seno de una familia doblemente mestiza: su padre era chino y su madre mulata. Una tía santera lo introdujo en los ritos de la religión sincrética, es decir que desde temprano incorporó, aunque fuese inconscientemente, la idea de resistencia a las imposiciones de la cultura dominante y sintió en carne propia la condena de la pertenencia incompleta.

Desde allí, de la pequeña aldea comenzó un largo periplo que no terminaría hasta su muerte: recibió formación académica en La Habana, de allí viajó a Madrid donde vivió y pintó[4] hasta la victoria de las tropas franquistas; entonces cruzó a Francia y se encontró con Picasso y Breton quienes, junto con el Museo del Prado y sus tesoros, fueron los maestros que lo dotaron de instrumental técnico y estético.

La toma de Francia por los alemanes lo devuelve a las Antillas, junto a otros artistas que huyen de la Europa en guerra, y el reencuentro con su cultura original le potencia una expresividad que estaba adormecida. Cuba y Haití, la santería y el vudú, el mestizaje y el monadismo, la utopía[5] y la resistencia le darán un nuevo contenido a sus obras, contenido que se seguirá enriqueciendo de las mismas fuentes aunque esté en París o en Nueva York.

Si la obra de Lam acusa «influencias surrealistas en cuanto a realización artística e ideas (... y) en la fusión del espacio y las formas pudiera considerarse más hija del cubismo»[6], la ideología subyacente y, posiblemente, el

[3] *Charles Merewether*, En la encrucijada del modernismo, *en* Wifredo Lam, Obras sobre papel, *Fundación la Caixa, Barcelona, 1993.*

[4] *Obras sobre la guerra civil, Colección Privada. Caracas*

[5] *May Lorenzo Alcalá*, La utopía latinoamericana en Xul Xolar, Matta y Lam, *Fundación Pan Clu-Museo Xul Solar, Buenos Aires, 1999.*

[6] *Catherine David*, op. cit.

método utilizado para extraer el inconsciente colectivo y plasmarlo en arte serán desde entonces afroamericanos.

De la subjetividad al inconsciente colectivo

Para un artista latinoamericano –y para todos los procedentes de la periferia–, especialmente para aquellos que han recibido una mayor influencia europea o norteamericana, la subjetividad es un arma esencial para defenderse de las fuerzas centrífugas que lo arrastran hacia los países centrales. En ese sentido, en Lam no hubo un desarrollo permanente de lo que se llamaría un estilo propio, sino un zig-zag estilístico –del cubismo al surrealismo y entre ambos a la vez.

Aún en la obra previa a su vuelta a Cuba, los temas y analogías entre figuras humanas y otros seres de la naturaleza eran el resultado de su voluntad de crear un lenguaje de formas míticas procedentes del inconsciente; voluntad abonada, en lo consciente, por la exaltación el primitivismo –africano o de Oceanía– que habían puesto de moda los cubistas. Pero en los dibujos y pinturas de los cuarenta lleva el método surrealista –el automatismo– al límite. En este sentido, Merewether desarrolla una compleja e interesante tesis sobre el proceso creador de Lam a partir de su retorno al Caribe, donde hace suyo el proyecto intelectual de los antropólogos Fernando Ortiz y Lydia Cabrera para la reivindicación y reinvención de una identidad nacional de base popular. Dice que «pudo haberse transformado en un agente de Occidente o, como aquel personaje de Joseph Conrad que compartía los secretos, en un agente doble de la cultura afrocubana»[7].

Ni lo uno ni lo otro; Lam eligió utilizar los secretos occidentales para, a caballo de ellos, desvelar los secretos ancestrales. Como vuelto al regazo de su tía santera, el artista descubre el complejo potencial que implica su posición de artista afroamericano formado en Europa. Y ese potencial, paradójicamente, no se asienta en la subjetividad sino, más bien, en el inconsciente colectivo afrocaribeño.

Los autores mencionados, Catherine David y Charles Merewether, sólo sugieren la influencia que puede haber tenido el paso de Lam por Haití. Debemos recordar que el cubano tiene su primer acercamiento a la Española en 1944, cuando viaja con Breton, pero en 1946 vuelve a esa isla, donde permanece seis meses. En ese periodo todavía estaban activos los

[7] *Merewether,* op. cit.

tres patriarcas de la pintura ritual haitiana: Héctor Hippolite, Saint Brice, ambos *hougán*[8], y Prefete Duffaut, que decía pintar por posesión divina y es, justamente, en 1946, cuando se produce la liberación del vudú, cuya práctica había permanecido sumergida por las sucesivas proscripciones a que lo sometieran el estado, la iglesia católica y la protestante.

En contraposición, el falso *naïf*, surgido a partir de 1943, cuando se generalizan las escuelas de arte ingenuo –*contradictio in terminis*– a iniciativa del acuarelista norteamericano Dewitt Peters[9], no había adquirido aún el impulso que lo llevaría a convertirse en *souvenir* característico, tanto en las calles de Puerto Príncipe, como en las de Santo Domingo o Nueva York. Por ello no es arbitrario pensar que el contacto de Lam con la pintura ritual haitiana puede haberle influido más allá de la iconografía y que el método de los *hougán* haya alumbrado el camino para la apelación a zonas más complejas del inconsciente.

Hay una experiencia colectiva más reciente que nos permite aventurarnos por ese camino: la del grupo *Saint Soleil*, liderado y orientado por Tiga (Jean Claude Garoute), un artista haitiano hoy reconocido internacionalmente. En la década del setenta, en su taller de las afueras de Puerto Príncipe, respondió al interés de los lugareños –campesinos iletrados en su mayoría– por sus pinturas, pinceles y el barro para cerámicas, facilitándoles materiales con los que realizaban piezas de arte vinculado al culto vudú. Este *arte bruto* –que hubiera fascinado a Picasso– representa, aún hoy, y sin proponérselo, la resistencia al falso naïf.

Con un procedimiento cercano al automatismo de los surrealistas, Tiga logró que sus seguidores apelaran, no ya al inconsciente individual, sino al inconsciente colectivo de su pueblo, fuertemente amarrado a la simbología y tradiciones del vudú. Más tarde y hasta la actualidad, Tiga mantiene un grupo en Puerto Príncipe de composición mucho más heterogénea, ya que lo integran haitianos y extranjeros, a los que convoca solamente a sacar lo que tienen dentro (sic). Los resultados son muy diferentes, justamente por las diversas bases culturales de las que surgen, pero mantienen una frescura y espontaneidad notables.

Si bien el procedimiento del grupo de Tiga es menos complejo que el utilizado por Lam, no puede sino asociárselo y hace pensar que, efectivamente, el paso del artista cubano por Haití en los años 1944 y 1946 debe haber sido determinante para la elaboración de su obra posterior. Porque,

[8] Hougan, *sacerdote vudú.*

[9] *No puede ignorarse la influencia benéfica que han tenido el desarrollo y la generalización del llamado* arte naïf haitiano *como fuente de recursos para muchos de los habitantes de ese país. Sin embargo, debe señalarse que se trata sólo de una artesanía con técnicas adquiridas.*

como dice Merewether, durante esa etapa, Lam parece haber logrado el equivalente pictórico de la iniciación y el trance[10].

El aporte de Lam al surrealismo es mucho más rico de lo que se ha evaluado hasta ahora; no sólo consigue someter los cánones europeos a la mirada paródica latinoamericana –a la manera de Estanislao del Campo en la poesía gauchesca argentina– y deglutir lo europeo y afrocaribeño, para regurgitar un producto modificado químicamente –a la manera de la antropofagia de Oswald de Andrade– sino que subvierte el automatismo al sacarlo de la estricta apelación a lo subjetivo, para desbordarlo en el inconsciente colectivo del pueblo afrocaribeño.

Lam y la construcción de una utopía latinoamericana

Las vanguardias históricas fueron utópicas por su propia naturaleza: el objetivo era cambiar de raíz la concepción del arte, lo que significaba cambiar el mundo; pero no siempre tuvieron una posición muy clara respecto de cómo sería ese mundo modificado por el arte. En algunos casos, se expresaron a favor de movimientos políticos –el fascismo o la revolución soviética– pero no como parte de su estética[11] sino como ideología más o menos grupal.

América tampoco fue un territorio de elaboración de nuevas concepciones utópicas sino, en todo caso, escenario para la experimentación de las elaboradas en Europa[12]; sin embargo Lam, junto con Matta y el argentino Xul Xolar, a quien los primeros nunca conocieron, construyó, pieza por pieza, a la manera de un rompecabezas cuya estructura final nadie conocía, una utopía latinoamericana[13].

Ella gira en torno a tres ejes fundamentales: las adaptaciones del cuerpo humano, la dilución de los límites entre los reinos de la naturaleza y la anticipación de mundos futuros. El último no tiene aportes de Lam porque, como dice Faith Smith[14] «su proyecto era una construcción que, de manera establecida, pretendía contener la esencia del pasado y sus atributos», pero los dos primeros pueden detectarse fácilmente en el conjunto de su obra posterior al retorno al hogar. Sus adaptaciones del cuerpo humano tienden a darle mayor funcionalidad, a colaborar con la evolución prestándole ideas, a corregir las imperfecciones de la naturaleza.

[10] Op. cit.

[11] *El movimiento que se acercó más a ello fue el futurismo, con la funcionalidad que le otorgó a la guerra.*

[12] *May Lorenzo Alcalá, capítulo* Sao Francisco *en* Islario, *Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997.*

[13] *May Lorenzo Alcalá,* op. cit., en 5.

[14] *Faith Smith, en* Wifredo Lam, Obras sobre papel, *Fundación la Caixa, Barcelona, 1993.*

La obra *Los invitados*, de 1966, es un buen ejemplo de esa vocación de semidiós. En ese cuadro pueden verse manos como pinzas, cabezas de diversas formas de acuerdo a las necesidades de la posición y pies enormes para balancear el desarrollo lateral de los cuerpos. Es legítimo argumentar que estas modificaciones, en Lam, responden al interés de representar deidades yorubas u orishás, pero ello no invalida la evidencia de que, dios semejante a hombre, los visualizase con esas conformaciones.

La fusión de animales y vegetales con humanos representa muchas veces, en Lam, una iconografía religiosa: la *Mujer caballo* de 1942 no es una obra aislada, sino una temática que se repite abundantemente, porque representa un estadio en la práctica religiosa de la sanación. En cambio, en *La jungla*, de 1943, obra paradigmática por excelencia, se desvela la otra intencionalidad que subyace en muchas más: los hombres en fila, apretados y estrechos, obligados a no ocupar el espacio de los cuerpos, se mimetizan en plantas y palmeras para convertirse en selva, con la doble lectura que ello habilita.

En otras dos obras de gran tamaño, *El tercer mundo*, de 1965 –donada por el artista al pueblo de Cuba y que preside la sala dedicada a él en el nuevo Museo de Arte Cubano de La Habana– así como *Huracán* de 1945, las figuras humanas se trasmutan en pájaros y plantas y dan una idea clara de la concepción de un mundo donde no hay límites entre los reinos de la naturaleza.

El nuevo mundo aparece así, en Lam, como el lugar donde la creación no está acabada: un camino que se recorre todavía y desde donde se mira a Occidente como los niños observan a los padres: con sabiduría primordial, desconfianza en las verdades que les cuentan, amor y temor, deseo de imitación y, a la vez, rechazo por sus pautas de conducta.

Tanto por enriquecimiento del automatismo, que apelaría en Lam al inconsciente colectivo, como por la estructuración conjunta –con Matta y Xul Solar– de una utopía latinoamericana, autónoma y original, Wifredo Lam ocupa un lugar, en las artes plásticas universales, mucho más sustantivo que por el exotismo de sus imágenes, exotismo no siempre comprendido, que le ha llevado a las salas de los museos de mayor prestigio del mundo.

Preludio antillano

Sergio Baur

Si Ramón Gómez de la Serna, hubiese incluido en su obra *Ismos* de 1943, un capítulo dedicado a Wifredo Lam, quizás se hubiese titulado «Orishismo», haciendo referencia a la influencia de la cultura orishá y afrocubana en la obra del pintor.

El interés de Lam por la tradición primitiva y por las fuentes de su propia cultura, parecen estimularse con la llegada del artista a París en 1938, cuando debe abandonar la España de la Guerra Civil. Los años de París lo ubican cerca de Picasso y de los nombres más representativos de la creación artística de la preguerra.

Como lo expresa Gómez de la Serna[1], años antes de la llegada del cubismo, los artistas y coleccionistas europeos se ven atraídos por los ídolos llegados desde las selvas africanas a las selvas de los Rastros, del viejo continente. París fue el epicentro del descubrimiento de las manifestaciones artísticas primitivas, que tanta influencia tuvieron en artistas desde Derain y Vlamink, Matisse y Picasso, y colecciones tan apreciadas como las de André Breton, que con su obra *L'art magique*, contribuyó al reconocimiento definitivo del arte primitivo en la saga de la historia del arte[2]: Lam protegido por Picasso, quien lo invita a exponer en 1939 en la *Perls Gallery* de Nueva York, con un grupo de *gouaches* que acompañan a los dibujos del pintor malagueño, recibe la admiración del padre del surrealismo André Breton, cuyo *atelier* en la rue Fontaine era un universo poblado de fetiches, máscaras, cerámicas precolombinas, artesanías populares procedentes tanto de los Estados Unidos como de Oceanía, guiado «por una irresistible necesidad de posesión» que atribuye al deseo de «apropiarse del poder» de los objetos.

Con el inicio de la guerra, Wifredo Lam deja París y se instala en Marsella, ciudad que sirvió de refugio a numerosos intelectuales. En Marsella en

[1] *Ramón Gómez de la Serna*: Ismos, *Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943.*

[2] *Jean Hubert Martín: «Autores y deudores del arte africano», en* África, magia y poder, *La Caixa, Madrid, 2000.*

1941, Breton publica *Fata Morgana* en las Ediciones del Sagitario, libro que había sido prohibido por el gobierno de Vichy y que Lam ilustra con seis dibujos; la edición sólo contará con cinco ejemplares; al año siguiente será editada en Lettres Françaises en forma de opúsculo en Buenos Aires.

Es probable que el discurso de Breton por aquellos tiempos, que junto con Lévi-Strauss, Lam y otros buscaban la forma de huir al Nuevo Mundo, tuviese el contenido del comienzo de *Fata Morgana*:

Un día un nuevo día me hace pensar en el objeto que atesoro.

Dentro de un marco una hilera de tubos de vidrio transparente de filtros y licores de todos los colores.

A quién le importa que antes de cautivarme serviría probablemente algún propósito de muestrario comercial.

Para mí ninguna obra de arte vale lo que ese tablerito hecho de hierba extendiéndose hasta donde se pierde la vista.

El 24 de marzo de 1941, Lam inicia su viaje de regreso a su Caribe natal, no tanto por una decisión, sino por una necesidad de abandonar la Europa ocupada. Este viaje cobrará un sentido iniciático para el artista, como redescubrimiento del imaginario antillano, del sincretismo cultural que se desarrolló en Cuba y, que de alguna manera, había sido descubierto y legitimado desde la visión de los artistas que frecuentó en el circuito parisino, comprendiendo la reinvención del África en su cultura antillana.

A bordo del *Capitaine Paul-Lemerle* viaja rumbo a La Martinica. En el barco también van Claude Lévi-Strauss, André Breton y el escritor combatiente Víctor Serge que un año antes de su partida de Europa había escrito *Vida temprana de Stalin*.

En *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss recuerda la vida de los pasajeros a bordo del *Paul Lemerle*: «La 'chusma', como decían los gendarmes, comprendía, entre otros, a André Breton y Víctor Serge. André Breton, muy descontento en esa galera, deambulaba de aquí para allá por los escasos espacios vacíos del puente; vestido de felpa, parecía un oso azul. Entre nosotros, una duradera amistad iba a comenzar por el intercambio de cartas, que se prolongó durante bastante tiempo en el curso de ese interminable viaje, en las que discutíamos sobre las relaciones entre belleza estética y originalidad absoluta»[3].

[3] *Claude Lévi-Strauss*: Tristes Trópicos, *Madrid, Editorial Piados, 1998.*

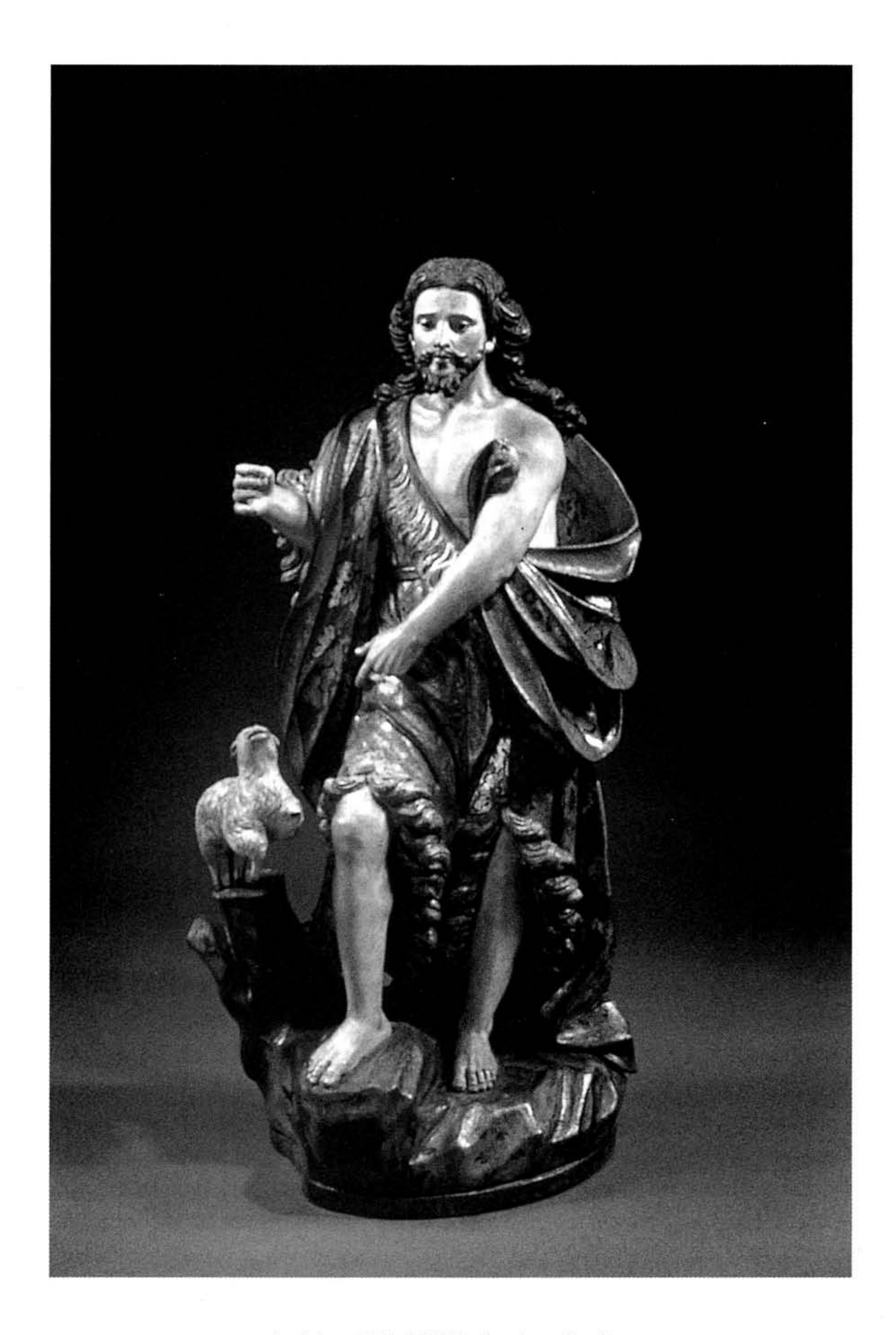
Wifredo Lam no aparece citado entre los pasajeros del *Paul Lemerle* que destaca Lévi-Strauss. Paradójicamente el artista que regresaba a su mundo antillano, impregnado del reconocimiento que los protagonistas de la vanguardia parisina habían realizado de las fuentes de su propia cultura, tenía como compañero de travesía al célebre antropólogo.

A finales del mes de abril, el *Lemerle* llega a Fort de France, lugar que servirá de encuentro a los artistas con el poeta Aimé Césaire, quien había fundado a comienzos de los años 30 con Léopold Senghor en Francia, el movimiento de la *negritude*.

El regreso de Lam a su Caribe natal parece coincidir con distintos vectores, que le fueron dados en su viaje desde la llegada a París: el contacto con los surrealistas, la revalorización del «alma primitiva» y de la negritud en el mundo del arte. La frase de Lévi-Strauss en *Raza y Cultura*, «Porque no se puede a la vez fundirse en el goce del otro, identificarse con él y mantenerse diferente», es sin duda el efecto que debió haber sufrido el artista a su llegada a Cuba.

Gerardo Mosquera en su ensayo «Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla», manifiesta que en las obras del artista desde su regreso a la isla en 1942, las mismas «constituyen la expresión propia y definitiva de Lam, primera visión desde lo africano en América dentro del arte moderno. En ellas tienen lugar cambios formales donde triunfa una figuración que, aunque salida del cubismo, con el fin de comunicar, más que de representar en estricto, una mitología del Caribe»[4].

[4] *En Wifredo Lam: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.*



Anónimo (siglo XVIII): *San Juan Bautista*

Museo Edgar Allan Poe

Gustavo Valle

Llega un momento en que los objetos necesitan un lugar de reposo, de eterno reposo; entonces nacen los museos. Ellos son lo más parecido a una casa encantada: todos la visitan pero nadie vive dentro. Una casa impecable, muy bien decorada, de un gusto exquisito. Pero nadie se atreve a habitarla. Por eso son tristes los museos. Viven una soledad lujosa y distante. De día abren la ventanilla, cobran el *ticket*, respetan los horarios. Los visitantes entran, dan una vuelta, hacen comentarios, compran algo en la tienda de *souvenirs*. La visita es mecánica y somnolienta. Además, hay demasiadas cosas que ver. Todas son obras maestras y esto es insoportable.

Pero en el Museo Edgar Allan Poe no hay ni una sola obra maestra. Sólo algunos objetos personales, dependencias con muebles de la familia, sala de vídeos y manuscritos de importancia menor. El museo ocupa los espacios de una casa en la que nunca vivió el poeta. El lugar es muy lindo. Se trata de una antigua casita de piedra con patio interior ubicada en el 1914 de Main Street, Richmond, Virginia. La casa original del poeta y su familia ya no existe, y el museo fue construido en este extraño sitio tan parecido a una casita de muñecas.

Aunque nació en Boston, Richmond fue para Poe su verdadero hogar. Siempre volvió aquí en busca de su querida madre adoptiva Mrs. Frances, y repitió una y otra vez las insolubles peleas con su padrastro Mr. Allan, quien al morir no le dejó ni un centavo de su fortuna. De Richmond salió por primera vez a probar suerte en Boston, donde publicó su primer libro: *Tamerlán y otros poemas* (1827). De Richmond salió por última vez en dirección a Baltimore. Contaba por aquel entonces cuarenta años y era un escritor famoso, agobiado por las deudas. Aquella noche se despidió de sus amigos y familiares. Embarcó a orillas del río James muy temprano en la mañana para terminar muerto, cinco días después, en el Washington College Hospital de Baltimore el 7 de octubre de 1849.

Debo decir que me aburren las leyendas de los poetas dipsómanos. Y la leyenda borracheril de Poe es una de las más explotadas y estrafalarias. Sin embargo, razones no faltan. Es sabido que aquella noche lo encontraron en una taberna de Baltimore en estado de delirio, vistiendo ropas que no eran

las suyas. Por aquel entonces se celebraban elecciones y era común emborrachar a los más miserables para inducirlos al voto. Quizás Edgar Allan Poe fue una víctima incauta de este proselitismo inescrupuloso. Quizás el cóctel de brandy que servía para aliviar una supuesta afección cardiaca aceleró un final que, en el fondo, él mismo buscaba.

Un museo es una casa donde habitan ficciones. Visitar una casa de estas características revela, cuando menos, una curiosidad extravagante. Se trata de penetrar en los sueños e invenciones de otros y elaborar con esto un catálogo útil. Pero el Museo Edgar Allan Poe no alberga ni sueños ni invenciones, apenas algunos objetos curiosos pueden verse en sus dependencias: los *boots hooks* que le ayudaban a calzar sus botas idénticas, es decir, sin diferencia entre pie izquierdo y derecho; el bastón que lo ayudaba a sostenerse en equilibrio; el chaleco de seda blanco que presumiblemente utilizó en ocasiones especiales (¿quizás en los recitales?); el escritorio y la silla del *Southern Literary Mesenger* donde escribió muchos artículos críticos; la cama donde durmió aquí en Richmond; su retrato ovalado; el baúl con que viajaba.

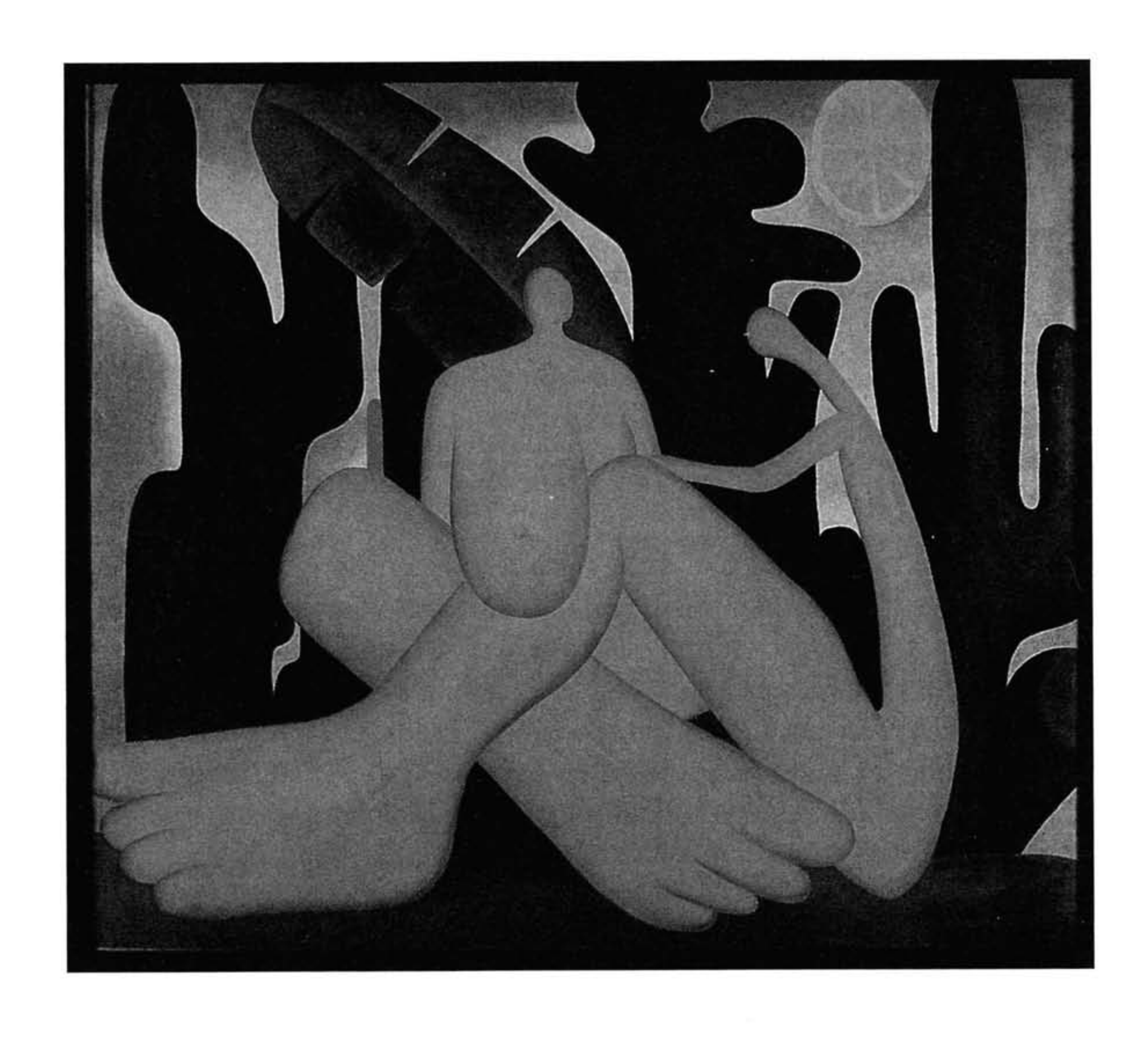
Hacer un inventario de los objetos personales es una forma de trazar una cartografía íntima. Los objetos suelen sobrevivirnos, y ellos llevan, como una huella indeleble, el tacto de nuestras manos. De alguna manera nuestra existencia se prolonga en los objetos que nos acompañan. Al utilizarlos, al tocarlos, inauguramos una leyenda donde ambos, objeto e individuo, se enlazan para siempre. Al desaparecer el dueño, los objetos inician una nueva vida. Crecen en su insignificancia, llenan los espacios e inician su hondo diálogo con el mundo.

En el piso superior del museo se exhibe en vídeo una representación teatralizada de «El cuervo» donde la sobreactuación y el patetismo intentan dar imagen televisiva a la decadencia honda y sutil del célebre poema. Sospecho que el culpable de esta estética es un tal Carling, dibujante y acuarelista de finales del siglo XIX que ilustró «El cuervo» con cerca de 40 dibujos, cada cual más tenebrista y escandaloso. Aquí, en Virginia, admiran a Carling, y la tienda de *souvenirs* está repleta de reproducciones de este arte espantoso. Muy diferente es la visión de Gustavo Doré. El genio de Doré supo ver la decadencia burguesa del poema y la muerte como una imagen sensual y terrible.

Entro en una sala en cuyas paredes se exhiben las diversas causas de la muerte de Edgar Allan Poe publicadas, en su momento, en diversas revistas especializadas. Vale la pena reproducirlas aquí: 1857: una paliza; 1875: epilepsia; 1921: dipsomanía; 1926: infarto; 1970: desorden tóxico; 1977:

diabetes; 1984: deshidratación y acidosis; 1989: porfiria; 1992: *delirium tremens*; 1996: rabia; 1997: ataque al corazón; 1998: asesinato; 1999: epilepsia. Como vemos, el equívoco es enorme y las incertidumbres acerca de su muerte se multiplican y contribuyen a amplificar la leyenda. ¿De qué murió Edgar Allan Poe? ¿Por qué su muerte ha despertado tal grado de fascinación? ¿Acaso los nuevos avances de la ciencia podrán arrojar luces sobre este oscuro capítulo? Y de ser así ¿añadiría algo importante? ¿Modificaría aspectos fundamentales? Sospecho que no. Todo esto es una infeliz consecuencia de cierta hipertrofia gótica y viciada. Edgar Allan Poe, el hombre de carne y hueso, de quien se comentaba su éxito con las mujeres y su irresistible simpatía, terminó siendo una víctima más de su potente obra.

En el patio interior del museo hay una terraza donde descansa un busto del poeta que mira hacia el suelo con mirada triste. También hay dos sillas, una mínima biblioteca y termos de café para los visitantes. Me sirvo una taza de café. La tarde es crepuscular y sopla una brisa que hace mover las flores secas del jardín. La luz cansina choca contra los aleros de la terraza y dibuja sobre el busto una sombra en forma de pájaro. He venido a este museo para hallar las grandes huellas dejadas por el autor de «El cuervo». Pero aquí no hay grandes huellas ni obras maestras. Sólo rastros tenues, pequeños objetos personales. Esto, sin embargo, no me decepciona. Quizás porque las pequeñas cosas están preñadas de una rara urgencia, mientras que las obras maestras siempre pueden esperar.



Anthropofagia

Brasil en el Guggenheim

Carlos Alfieri

Cuando el próximo 29 de junio quede abierta al público en el Museo Guggenheim de Bilbao la muestra *Brasil: Cuerpo y Alma,* habrá sido coronado un acontecimiento que reúne una serie de características excepcionales. Se trata de la exhibición artística más importante del país suramericano realizada hasta ahora fuera del mismo y acaba de alcanzar un éxito resonante en el Museo Guggenheim de Nueva York –fue la mayor exposición organizada en su larga historia por esta institución–, que obligó a prorrogarla hasta finales de mayo, cuatro meses más de lo previsto.

Alrededor de 350 obras creadas a lo largo de 500 años, que nunca habían sido agrupadas en un solo lugar, integraron la muestra neoyorquina, preparada por un equipo internacional de comisarios encabezado por Edward J. Sullivan, director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York y gran conocedor del arte latinoamericano, entre cuyos miembros sobresalía Nelson Aguilar, responsable de dos bienales de San Pablo y de la exposición *Brasil: 500 años*, celebrada en el año 2000. Su montaje estuvo a cargo del arquitecto francés Jean Nouvel, que transformó el luminoso edificio en espiral de la Quinta Avenida de Manhattan, obra emblemática de Frank Lloyd Wright, en una especie de solemne y penumbrosa catedral, con todas sus paredes pintadas de negro.

El acento de esta exposición, que pone de manifiesto a Brasil como un inmenso laboratorio creativo, está puesto en dos épocas clave: el barroco –que abarca el período entre el siglo XVII y los comienzos del XIX– y la modernidad, que recorre la producción datada entre 1920 y 2000. Pero también tienen cabida las expresiones del arte indígena, africano (los primeros esclavos negros fueron desembarcados en el siglo XVI) y otras tradiciones de origen europeo. La amalgama de todas ellas dio como resultado una cultura compleja, mestiza, abierta a las más variadas influencias pero reconocible en sus perfiles intransferibles.

El barroco alcanzó en Brasil un esplendoroso desarrollo. Llevado por los conquistadores y colonizadores portugueses, se fue impregnando de una imaginería desbordante que le confirió caracteres propios. En la exposición del Guggenheim se podrán ver algunas de las obras maestras de la escultu-

ra religiosa realizadas en madera policromada por artistas como Fray Agostinho da Piedade, Manuel Inacio da Costa, Fray Domingos da Conceiçao e Silva –autor del *Cristo da Ressurreiçao*– , Francisco Xavier de Brito y el más célebre de todos, el mulato António Francisco Lisboa, llamado *O Aleijadinho* («el deformadito», o «el tullidito»). No menos notables son las obras de escultores anónimos, como el *São João Batista,* el *São Felipe* o el *São Miguel Arcanjo,* todas del siglo XVIII. Está claro que la Iglesia adoptó el estilo barroco para llevar a cabo un programa iconográfico de fuerte, aun exagerado contenido emotivo y de impresionantes efectos, que procuraba transmitir el mensaje católico apelando a los sentimientos. Pero los artistas de genio supieron sobrepasar esos límites didácticos y crear obras de un valor estético autónomo. Tal es el caso de *O Aleijadinho* (1738–1814), arquitecto y escultor que reelaboró con refinada exuberancia la escuela barroca portuguesa. A él se debe la iglesia de San Francisco, construida entre 1766 y 1794 en Ouro Prêto, su ciudad natal, en la rica provincia de Minas Gerais, y las extraordinarias esculturas de los doce Profetas (1800-1805), dispuestas a lo largo de la escalinata que conduce al santuario del Bom Jesus de Matozinhos en Congonhas do Campo.

El barroco también está presente en la exposición a través de numerosos objetos litúrgicos, capillas portátiles, oratorios y el colosal altar del monasterio benedictino de São Bento de Olinda, en el estado de Pernambuco, de más de 13 metros de altura y recientemente restaurado, cuyo desmontaje y traslado al extranjero estuvo rodeado de intensas polémicas en Brasil. Obra de desmesurado barroquismo, deslumbrantemente dorada y florida, constituye un testimonio ejemplar de esa corriente artística.

El arte aborigen cuenta con una representación significativa, como diversas máscaras de tribus amazónicas, tallas en madera o una capa de plumas rojas de los tupinambá, utilizada en las ceremonias de iniciación de los hombres-pájaro, que tiene una antigüedad aproximada de 400 años. Tampoco falta la imagen que de los indígenas reflejaron los holandeses, que entre 1630 y 1654 estuvieron asentados en una parte del noreste del territorio. Los pintores Frans Post y Albert Eckhout dejaron su testimonio en sus pretendidos «retratos antropológicos», en paisajes y en naturalezas muertas imbuidas de un cierto sentido mágico en la captación de prodigiosos frutos tropicales.

Puede decirse que el espíritu africano ha influido de alguna manera en todo el arte brasileño. En las imágenes de los santos negros, san Elesbao y santa Efigenia, tanto como en los totems, en las joyas de oro y plata de Bahía o en los más variados ejemplos de esculturas religiosas cuyo colorido y expresividad revelan su presencia. Por otra parte, consideración espe-

cial merece la nutrida representación de exvotos en madera y mascarones de proa, al igual que de otras expresiones del arte popular.

En los años veinte del siglo pasado, las corrientes de vanguardia irrumpen en la plástica brasileña; la próspera y cosmopolita ciudad de San Pablo fue su principal núcleo de irradiación, a partir de la celebración en ella de la «Semana de Arte Moderno», en 1922, en coincidencia con el centenario de la independencia del país. El público, sorprendido, llamó «futuristas» a las obras exhibidas, aunque expresaban más bien una voluntad de aproximación al cubismo y de fusión de la modernidad con las tradiciones artísticas locales.

Los tres pintores más importantes presentes eran Anita Malfatti, Emiliano Cavalcanti y Vincente do Rego Monteiro. Pero la precursora más sobresaliente del nuevo arte fue Tarsila do Amaral (1886-1973), definida como «entre todos los pintores de Brasil, quien mejor llevó a cabo las aspiraciones de una expresión nacionalista en un estilo moderno». Pasó varias temporadas en París, en donde estudió, entre otros, con Fernand Léger, y cultivó la amistad de André Lhote y Constantin Brancusi; cuando regresó finalmente a su país en compañía de su compatriota Oswaldo de Andrade, relevante poeta y crítico, y del escritor presurrealista Blaise Cendrars, declaró: «Me siento incluso más brasileña.» Y se entregó apasionadamente a la exploración de las más diversas manifestaciones de la cultura popular. «En Minas encontré –escribió– los colores que había adorado de niña. Más tarde me enseñaron que esos colores eran feos y sencillos.» Tarsila comenzó a elaborar una pintura que mezclaba las influencias del cubismo de Léger con el arte ingenuo de su tierra, para pasar después a su etapa de antropofagia o canibalismo, así denominada porque se acogía a las propuestas del «Manifiesto Antropófago» que Andrade publicó en 1928 y que preconizaba que los artistas brasileños debían devorar todas las influencias posibles del exterior, digerirlas y convertirlas en algo nuevo. La exposición del Guggenheim cuenta con cuadros de estos pintores y de Cándido Portinari, Victor Brecheret y Lasar Segall, a quienes se debe la renovación que experimentó la plástica brasileña en las décadas de 1920 y 1930.

Especialmente numerosa es la representación del arte concreto y neoconcreto que se desplegó en las décadas de 1950, 1960 y 1970, con trabajos de Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Sérgio Camargo, Luís Sacilotto, Mary Vieira y Franz Weissman. También lo es la de las múltiples tendencias que caracterizan al arte más reciente, que incluye obras de Regina Silveira, Miguel Rio Branco, António Manuel, Ernesto Neto, Lygia Pape, Tunga (António José de Mello Mourão), Adriana Varejão o Vik Muniz.

El arte conceptual enraizó en Brasil con singular fortuna, adquiriendo formas que lo diferencian claramente del practicado en otras latitudes. Su gusto por la fugacidad, su anticonvencionalismo integral y su relación polémica con los materiales humildes constituyen algunas de sus características. En las obras de Oiticica y Clark abundan las ocurrencias arbitrarias, que serán dominantes en los creadores más jóvenes. Tunga está obsesionado con el cabello y forja enormes trenzas con madejas de alambre de plomo o invade con masas de pelo todo el espacio expositivo en el que se encuentran sus instalaciones. En artistas contemporáneos como Mestre Didi, «GTO», Agnaldo dos Santos o Rubem Valentin las huellas africanas resultan evidentes. Lygia Pape se inspira en el manto ceremonial tupinambá, pero convierte sus plumas en grandes madejas rojas antropófagas de las que salen restos humanos. En las muy recientes obras de Adriana Varejâo –alguna terminada justo a tiempo para ser exhibida en esta muestra– paredes de pulcros azulejos celestes lapidan una masa compacta de vísceras, que a veces revientan su contención y afloran al exterior. Más allá de particularidades y del grado de intensidad con que se manifiestan, se puede afirmar que el cruce de las matrices culturales europea, africana y aborigen ha hecho del arte brasileño creado durante casi 500 años una expresión extraordinariamente vital y con señas de identidad indiscutibles.

BIBLIOTECA



Tupinamba Cloak

Umbanda: el poder del margen*

El campo religioso afrobrasileño, y el estudio dentro del mismo del candomblé, la umbanda y, más recientemente, el catimbó, se ha convertido en el terreno donde Fernando Giobellina viene desarrollando un trabajo académico que revisa y aporta nuevas claves para entender cómo los brasileños de hoy encaran la amplia oferta de bienes y servicios de orden religioso y toman decisiones.

El trabajo que presenta ahora Giobellina, en coautoría con Elda González, bajo el título de *Umbanda, el poder del margen*, puede despistar a muchos. La escasa producción del ámbito académico español sobre las religiones y cultos afroamericanos se combina trágicamente con la escasez de medios (o la falta de interés) para encarar la traducción y publicar los trabajos que se hacen sobre estas temáticas. Por lo tanto es posible, y sucederá con toda certeza, que ante los ojos de muchos estudiantes de antropología, sociología, o incluso de algunos antropólogos estudiosos de los fenómenos religiosos contemporáneos, umbanda no signifique nada.

Sin embargo, este libro debería constituirse en una referencia obligada para muchos de los que pululan por el ámbito académico, y que se quejan, con toda razón, de la falta de bibliografía sobre estos temas. Afirmo lo anterior por varias razones: En primer lugar, y desde el punto de vista metodológico, apunto el valor de este texto como muestra del quehacer antropológico. En este sentido puede orientar a quienes comienzan a adentrarse en esta materia y «echar un cable a tierra» a los estudiantes que en el período docente han tenido en el método malinowskiano, y en las monografías clásicas, una de las referencias al trabajo de campo «ideal». Esto está bien pero es insuficiente. Es hora de mostrar, con ejemplos contemporáneos como el que reseñamos, el resultado de un buen «trabajo de campo», herramienta que continúa siendo irremplazable para aprehender la realidad y contrastar «en el campo», la solvencia de las teorías y fundamentos epistemológicos que sirven de apoyatura a las ciencias sociales. En este campo, la antropología se encuentra muy necesitada de mejoras.

En segundo lugar, y desde el punto de vista teórico, las referencias bibliográficas que el texto contiene, muy actualizadas por cierto,

* *Fernando Giobellina Brumana y Elda González Martínez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, 404 p.*

constituyen un material extraordinariamente útil que debería ser aprovechado por quienes tienen interés en estos temas. En este sentido es bueno señalar que no son apenas referencias: Giobellina y González ponen a dialogar a los clásicos de la sociología francesa, con los «clásicos contemporáneos», discutiendo sin tabúes los postulados teóricos y las ideas que han orientado la actividad intelectual de algunos investigadores en este campo. Apuntan, sin recelo, las dificultades que algunas explicaciones tienen desde el punto de vista teórico y conceptual, para explicar lo que sucede hoy en el ámbito religioso del Brasil contemporáneo y se aventuran en la búsqueda de nuevas propuestas.

La claridad de las discusiones teóricas y la propia estructuración del texto, prácticamente un manual sobre las religiones «subalternas» en Brasil, lo convierten en un libro de consulta asequible y de alto contenido didáctico. Es la tercera razón que argumento para recomendar su lectura.

Para explicar la posición del culto umbandista dentro del campo religioso brasileño, los autores ofrecen un esquema general, donde nos dan algunas claves para entender el complejo «perfil religioso» de la sociedad brasileña, donde se ubican las religiones institucionalizadas (del «centro») y las «subalternas», consideradas muchas veces subproductos de las primeras. La división «centro-periferia», religiones institucionalizadas-subalternas y la posición de los sujetos en uno y otro campo, o en los dos, será discutida a la luz de los hallazgos del trabajo de campo. En el texto que reseñamos, Giobellina y González muestran que son los individuos quienes administran, con un grado de libertad inusitado, su vida religiosa y la forma como quieren participar del amplio mercado de bienes y servicios espirituales.

En este sentido los autores apuntan a la «multiadscripción religiosa» y a la circulación libre de los sujetos por las agencias, dependiendo de sus intereses y necesidades, como los pilares sobre los que pivota la práctica religiosa en el ámbito de los cultos subalternos (2000:32). La aflicción se coloca como el detonante de la búsqueda, las diferentes agencias a través de los agentes-mediadores ofrecerán recetas alternativas al cliente, especializándose algunas en determinadas tribulaciones.

Los cultos dominantes –fundamentalmente el catolicismo y el protestantismo–, desarrollarán una política hostil con relación a los cultos subalternos, y las fórmulas que emplean para la resolución de la aflicción. Este embate no afecta solo a la práctica umbandista, sino también al candomblé, el espiritismo kardecista y el pentecostalismo.

En el desarrollo del texto se muestra cómo los «clientes», ajenos a la polémica entre las instancias religiosas, se mueven con autonomía, buscando lo que necesitan y armonizando creencias, que desde los estamentos eclesiásticos que auspicia el poder, resultarían contradictorias.

Ubicando el culto umbandista en el contexto en el que se inserta, –la sociedad brasileña–, los autores hacen también un repaso sobre la historia reciente del culto, específicamente en lo referido a algunos de los recursos utilizados para «deslegitimarlo» y extenderle, previo exterminio, el certificado de defunción. Hostigamiento que han sufrido también todas las tradiciones afrobrasileñas, pero que ha afectado de forma particular a la umbanda. Este repaso aborda con lucidez sensacional la historia más reciente de la intolerancia religiosa en el Brasil, y muestra la tenacidad, la actitud beligerante del culto frente al mandato de la sumisión, y lucha de los sectores subalternos por preservar el poder que les otorga el margen.

A pesar de todo, umbanda existe, «Existe en la incansable porfía de existir a pesar de todos los fracasos, de todo estigma, de todos los escollos. Pero más que nada existe porque tiene una identidad propia que hace que diga y elabore de una manera específica algo que no es dicho ni elaborado en ningún otro lado de la cultura brasileña».

En *Umbanda, el poder del margen*, Fernando Giobellina y Elda González reflexionan sobre Umbanda, y al tiempo nos ayudan a comprender el entramado complejo de creencias, religiones y cultos que coexisten y comparten adeptos, en una de las plataformas por excelencia del ecumenismo, el pluralismo étnico y el sincretismo religioso.

Aída Bueno Sarduy

Nuevo acceso a Julián del Casal

Los lectores españoles, y posiblemente de otros muchos países, contamos, por fin, con una edición de la obra de Julián del Casal fácilmente accesible en el mercado[1]. Realizada por Álvaro Salvador, nos ofrece la poesía completa del escritor cubano (1863-1893), incluidos los poemas no recogidos en libro, así como una selección de sus crónicas, cuentos y poemas en prosa. La introducción

[1] *Julián del Casal,* Poesía completa y prosa selecta, *edición a cargo de Álvaro Salvador, Madrid, Verbum, 2001, 401 pp.*

de Salvador es breve, pero bastante definitoria del ánimo contradictorio que engendra toda la escritura de Casal, y muy consistente en el reconocimiento de su actitud literaria modernista y moderna. Asimismo, al reunir toda la poesía, traspasada por una honda intensidad emocional y dramática, junto con una parte muy representativa de su prosa, donde vemos al escritor definir a sí mismo y a su mundo con la explicitud y exhaustividad que son naturales de la prosa, la imagen de Casal, de por sí misteriosa y siempre quebradiza, queda suficientemente iluminada a los ojos del lector, al menos hasta donde esto es posible.

Releyendo esta obra, me sorprende de nuevo la capacidad que tuvo este joven poeta –que apenas vivió treinta años– para sintetizar una amplísima gama de tendencias literarias en una voz gravemente personal e inquietante. Su poesía recoge las sutilezas verbales e imaginarias del gongorismo, la fuerza dramática de la escenificación y de los diálogos poéticos de Zorrilla, la misteriosa sugerencia del Bécquer más confidencial, la desafiante sensualidad de los parnasianos franceses, así como la trascendente significación del símbolo lograda por Baudelaire y Verlaine, entre otras muchas influencias que exceden el campo de la literatura y se trasladan con frecuencia a la pintura y a la música. Con todos estos ingredientes Casal nos ofrece una lírica muy coherente e intensa en casi todos los momentos. A él debemos, mucho más que a su admirado Bécquer, la construcción en la poesía hispánica de un yo poético confesional que destierra magistralmente el confesionalismo y el impudor románticos. Detrás de casi todos sus poemas, y a diferencia de la fría emoción de los parnasianos, descubrimos el drama existencial de una persona concreta que nos habla con una pretendida y muy lograda sinceridad, a pesar del enmascaramiento de los demás personajes bajo sofisticadas formas culturalistas. Tal sinceridad nos aproxima a la coherencia y a la intimidad del yo poético de Antonio Manchado en las *Soledades* y en los demás grandes momentos de su obra. Hay en Casal, como en Machado, un deseo cumplido por proferir su verso armonioso en un lenguaje que, a la vez, suena natural y sencillo, a pesar de toda la simbología y la sensorialidad (en Casal muchas veces es sensualidad ansiosa) con que esa voz canta su melodía íntima. Casal llegó a este registro confidencial antes que Darío, mucho más orquestal y solemne hasta *Cantos de vida y esperanza*; y lo admirable es que ese registro íntimo fue una de las herencias más ricas y perdurables del modernismo poético. Casal habla constantemente de sí, de su ansiedad de Dios (que es más Belleza que Bien) en un mundo chato e impasible, pero siempre objetiva su

emoción en imágenes de la naturaleza y del arte, las cuales otorgan a su autobiografía poética una significación universal, mucho más amplia y permanente que la del simple recuento de sus avatares cotidianos, siempre misteriosos y ocultos en su obra. Y ésta fue una de sus grandes lecciones para la poesía moderna venidera. Entre otros muchos ejemplos, leamos el soneto «En el mar», de su primer libro, *Hojas al viento* (1890). Después de una descripción preciosista de un mar soleado y de un velero en el que viaja el yo poético sin rumbo fijo, éste último, en los tercetos finales, nos interpela con su lacerante duda íntima e irresoluble: «¿Volveré? ¡Quien lo sabe! Me acompaña / Por el largo sendero recorrido / La muda soledad del frío polo. // ¿Qué me importa vivir en tierra extraña / O en la patria feliz en que he nacido, / Si en cualquier parte he de encontrarme solo?» (pp. 72-73). La armonía del verso no impide que fluya con espontánea oralidad la duda del poeta. Algo semejante ocurre en uno de los poemas más cosmopolitas y exotistas que se escribieron en el modernismo, «Nostalgias», de su libro *Nieve* (1892), que termina renunciando, con abierta franqueza y grave desconsuelo, a los infinitos viajes deseados: «Mas no parto. Si partiera / Al instante yo quisiera / Regresar. / ¡Ay! ¿Cuándo querrá el destino / Que yo pueda en mi camino / Reposar?» (p. 164).

El despliegue de la música, del colorido y de la sensualidad de los cuerpos rara vez ahoga la vibración de su estremecimiento más íntimo. Léase a este efecto, por ejemplo, el excelente poema «Páginas de vida», de *Bustos y rimas* (1893), donde Casal retrata genialmente los espíritus distintos y complementarios de Darío y de sí propio. En este poema, por cierto, se encuentra una errata que puede confundir la lectura, en el verso que debería decir «¡Salvadora creencia mi ánimo salva!» (p. 205).

Hay un Casal –a veces difícilmente separable de éste que admiro– donde el virtuosismo gongorino, desplegado en una profusión de imágenes y en bruscos hipérbatos sin especial significación, nos impide escuchar la angustia y la ansiedad de su fino espíritu (algunos fragmentos de «Las oceánidas» o el «Sueño de gloria», de *Nieve*, entre otros); pero son, por fortuna, ocasiones menos frecuentes.

La prosa nos muestra a un poeta que elevó el periodismo a la categoría de la más expresiva prosa literaria. A través de su mirada por los ámbitos culturales y laborales de la vida habanera de su época, Casal siempre se proyecta a sí mismo y nos enseña, sin falsas erudiciones, la sabiduría vital, literaria y artística propia del que estuvo atento a todas las novedades de su época y supo discernir entre el grano y la paja. Tanto en sus crónicas como en sus cuentos aparecen casi todos los

mitos propios del modernismo (la mujer prerrafaelita, la mujer fatal, la figura del andrógino, la neurosis, las conductas decadentes...), en un lenguaje impresionista sumamente creativo.

La lectura de este volumen nos muestra todas las facetas de un escritor coherente en su actitud espiritual y estética, aunque dotado de una extraña virtud para la síntesis y la sublimación de los más diversos materiales.

Carlos Javier Morales

La atención heredada*

El legado que recibimos es siempre un cofre vacío. Un cofre que pide ser llenado porque el único que guarda es el deseo. Es como si al nacer alguien nos dijera: adelante, procúrense las cosas que quieran a través de los medios que tengan, pero al cabo de un tiempo entenderán que también la falta es vuestra compañera, y que el deseo es engañoso por ser imaginario y por ser deseoso.

El encargo, de Esperanza López Parada, es un libro que habla de una herencia y también de un empeño. López Parada insiste en algo como esto: se nos entrega el reino de lo posible, pero no el reino. Y sólo heredamos una cosa: la premura de construir nuestra propia herencia. *Nel mezzo del camin*, el terrible balance de lo conseguido arroja cifras rojas. Entonces estamos en deuda y somos morosos con nosotros mismos. Nuestros sueños, nuestros deseos han quedado a medio camino, sin respuesta. El pago de lo que nos debemos lo postergamos hasta el extremo de hacer balances despiadados: «Lo que no se cumplió y lo que no se tuvo», viene a ser el resultado ofrecido.

Vista así, la vida es una operación estéril y desestimable, un fracaso, vamos. Los años pasan, los meses pasan y todo pasa y no vuelve y nos quedamos con la inadvertencia y lo que se escabulle. El tiempo juega –parece decirnos López Parada– en el equipo contrario y se lo lleva todo y siempre nos gana. El tiempo no fija nada y «la vida que de verdad se vive», es decir, la de la experiencia, apenas nos roza durante instantes que el olvido rápidamente devora. Ante esta terrible ósmosis vital sólo una cosa parece otorgar un sentido y un espacio: el dolor.

«Con su crudeza el dolor nos despierta
y nos fija»

Pero este dolor no sólo es aflicción y pena, también es desafío.

* El encargo, *Esperanza López Parada, Pre-textos, Valencia, 2001.*

Algo nos ha sido encargado: «Heredo un deber, una atención, una guardia». La poeta emprende la tarea de cumplir con ese encargo pero en el momento en que advierte que ese encargo pasa por las palabras, esa tarea se rompe, se fragiliza. Por eso es inevitable remontar el momento en que las palabras y la materia eran indisolubles. El momento en que las palabras eran innecesarias porque lo real se manifestaba por sí mismo con sobrada claridad. No hacía falta traducir nada. El único código era el de lo sensorial y lo sensible. Ese momento es el de la niñez y sus raros hallazgos, el instante de asombro en que todo era veraz e inexplicable:

«Por eso, la harina
quedaba en medio silenciosa, el agua
estaba por eso líquida, la sal salada».

Niñez: momento en que la realidad se percibe de una manera unitaria y sin fisuras. Pero ahora eso es imposible. Ahora hay un abismo entre el mundo y las palabras. Una brecha se ha abierto y a través de ella cantamos, inevitablemente a través de ella. Y la tarea del poeta es precisamente acortar las distancias de esa brecha: hacer de la palabra «una frágil membrana/entre el mundo y el mundo».

La tarea no es nada fácil y debemos estar atentos a las pistas y a los rastros dejados en los caminos. Aguzar el oído, incrementar el olfato, sostener la mirada, pero sobre todo atender a las señales que el deseo y la tentación nos tienden como fantásticas trampas. Mientras seguimos estas huellas, estos rastros, también vamos dejando en el camino nuestros rastros y huellas. Como cazadora infatigable, López Parada sigue infinidad de pistas, quizás bajo la conciencia de que la realidad toda es una pista, un enorme indicio:

«Todo el indicio disuelto
de un regreso»

La caída, por supuesto, es inevitable. El fracaso, previsible. Hay un indicio (todo es indicio) pero ese indicio está disuelto, y apunta hacia un regreso –como todo regreso– fantasma e inexistente. Todos seguimos esta pista falsa y mordemos el mismo anzuelo. Por eso «en cada caída/ nos derrumbamos todos... Caemos siempre en plural/ resbalamos juntos». El deber heredado deviene en fracaso. Pero el signo de este fracaso es lo que finalmente nos justifica. Paradójicamente, lo que nunca llegamos a tener lleva la impronta de lo que es dramáticamente más nuestro.

El encargo es un libro, si se quiere, despiadado, pero también valiente. Un libro conmovedor por la exposición del sujeto y de su dolor intimista, y brillante por la inteligencia que nunca nos abandona, incluso en los momentos más sensibles. *El*

encargo habla de lo que pudo ser y no fue, de lo que pudo conseguirse y nunca se tuvo. Hábilmente López Parada integra los altibajos del trabajo de la escritura, los desvelos del poeta, con las zozobras de la «vida que de verdad se vive». Aunque pasa por ser un libro melancólico, *El encargo* tiene en su afán de lucidez su mejor energía vital. Frente al fracaso, el indeclinable empeño por cumplir una tarea. Frente a la caída, la fuerza de quien sabe que debe honrar una herencia.

Gustavo Valle

Sefarad, una novela de novelas*

Sin duda lo más destacado de esta novela es la articulación de la identidad: vincula elementos autobiográficos explícitos –Úbeda, Granada, Madrid, funcionariado, viajes del escritor, etc.– con, digamos, patrones de conducta –todos referidos a *la gran noche de Europa* (p. 49)– aparentemente muy alejados de ese autobiografismo. No hay ningún detalle que no esté inserto dentro de un discurso explicativo que lo lleva todo al concepto del yo. Sin embargo, no sólo se comporta Muñoz Molina como un otro, un extraño respecto de los estados de su yo, sino que además es consciente de ello, básicamente a través de la memoria, un modo de constructor.

Podríamos afirmar que lo de menos es que *Sefarad* sea una novela histórica: también lo fueron *Beatus ille* o *El jinete polaco*, como *El invierno en Lisboa*, una novela policiaca o de aprendizaje dentro del marco policiaco, porque la actitud no tiene nada de arqueológica (Lukács) o anticuada (Nietzsche). El ejercicio de escritura sirve a otros intereses, leemos: «Cómo atreverse a la vana frivolidad de inventar, habiendo tantas vidas que merecen ser contadas, cada una de ellas una novela...» [p. 569]. Un fragmento significativo, la posible definición de *Sefarad* que explicaría el subtítulo *Una novela de novelas*, porque muestra muchas historias, vidas, fragmentos de memoria que invitan a otras memorias, a otras lecturas.

Así, se convierte en un testimonio que, con la memoria, evita el olvido, el silencio. Hay múltiples voces y fragmentos de memoria que se entrelazan en una compleja estructura de diecisiete capítulos que componen la novela. Puede parecer que éstos son inconexos, pero la

* *Antonio Muñoz Molina, Alfaguara, Madrid, 2001, 599 pp.*

sensación se desvanece con la lectura: no sólo porque las interrelaciones entre voces, personajes o historias se pongan de manifiesto con mayor o menor claridad, sino porque los personajes, las historias tienen afinidades claras. Pese a la diversidad, los personajes comparten una característica clave: la diferencia, una extrañeza que los señala y que desemboca en la persecución, en la huida. Gran parte de los personajes de *Sefarad* son perseguidos (también perseguidores) o han huido por diversos motivos o quizá sólo por uno fundamental, por ser diferentes de la mayoría: es el caso de Isaac Salama, un fracasado, condenado a la vergüenza y al aislamiento. Münzenberg, otro personaje perseguido, intrigante, poderoso, acaba solo. Hay huidos, como el viejo nazi moribundo que encuentra el médico turista casualmente, también aislado o solo. Destaca un «colaboracionista», un joven militar español aparentemente ajeno a lo que estaba sucediendo, pero que, al conocer a la pelirroja de la que se enamora, parece «despertar» y la mujer lo anima a marcharse para que cuente las atrocidades. Otro caso de huida es el de la monja forzosa, inconformista, sola, que intenta huir del pueblo con la ayuda de su amante, sin éxito, pero que por fin logra viajar a América, reencontrarse con su hermano y reaparece en el último capítulo como bibliotecaria en la Hispanic Society. Junto a estos personajes, desfilan inmigrantes, drogadictos, vagabundos, exiliados, desaparecidos de Argentina (el abuelo Saúl Seligmann, que nunca cuenta su experiencia en Alemania pretextando que se marchó muy joven y no recuerda, y es la nieta la que narra su historia), etc. Sin embargo, la ficción no se pierde en el problema de estas vidas ficticias o experimentadas-marcadas por el abismo o la disolución y el texto no se limita simplemente a contar otras vidas, porque «quién eres tú para contar una vida que no es tuya» (p. 179).

Quizá las reflexiones de *Sefarad* más interesantes sean las del otro. Dos figuras inevitables en este sentido: Franz Kafka y Jean-Paul Sartre. El primero está explícito desde la cita que abre el libro y anuncia una de sus líneas fundamentales. Hannah Arendt y Theodor Adorno han señalado su obra como un siniestro augurio del horror y la catástrofe del III Reich. Muñoz Molina recoge la afirmación: «En ningún momento a Josef K. lo acusaron de nada, salvo de ser culpable» (p. 72). Aquí entraría Sartre, quien en las *Reflexiones sobre la cuestión judía* (1946), afirma que «el judío lo es por la mirada del otro», una afirmación que funciona como *Leitmotiv* en la novela y en torno a la que aparecen reflexiones sobre la soledad del acusado y la imperturbabilidad del resto del mundo.

Junto a ellos, hay otras dos figuras destacadas: Jean Améry y Primo Levi, que sí padecieron el horror del Holocausto, son «sobrevivientes» y, aunque con perspectivas y actitudes distintas, cuentan su experiencia. A partir de ellos se plantea el silencio-olvido, que rescatarán otras voces. El silencio, no reavivar las cenizas del horror, se extiende hasta hoy, donde las generaciones más jóvenes podrían trivializar estos hechos y se desconocerían o ignorarían. *Sefarad* contribuiría a romperlo convocando simplemente los nombres de Améry y Levi (también los de otros personajes), aportando datos, contando o recordando sus vidas y, así, animando al lector a conocerlos o a revisitarlos. Por eso, la novela funcionará como testimonio, como «la novela de novelas».

La función del «sobreviviente» es la de relatar, la de contar lo que ha vivido y darlo a conocer a los demás; y para Levi, la actitud más adecuada era asumir el papel de testigo. La trilogía de Primo Levi es indispensable para comprender nuestra historia y a nosotros mismos, como afirmará Antonio Muñoz Molina en la NOTA DE LECTURAS con que se cierra su novela (p. 599). Sobrevivir para relatar el horror, aunque vivir con el recuerdo de esa experiencia sea imposible y desemboque en la muerte: Améry y Levi se suicidaron. La escritura, así, se convierte en una necesidad terapéutica por un lado, al escribir se reflexiona sobre lo ocurrido y funciona casi como bálsamo; pero, por otro lado, la escritura es simultáneamente una exigencia ética imposible de eludir para los que han sobrevivido.

No se trata de las cuestiones que planteara en su obra Levi y que analiza Theodor Adorno sobre si se puede rezar o creer en Dios, pensar o hacer poesía después de Auschwitz. Y sobre lo que un personaje de Muñoz Molina, refiriéndose a Améry, apunta: «...en el momento en que uno empieza a ser torturado se rompe para siempre el pacto con los demás hombres,[...] y [aunque] siga viviendo muchos años la tortura nunca cesará, y ya no podrá mirar a los ojos a nadie, no confiar en nadie, ni dejar de preguntarse, delante de un desconocido, si es o ha sido un torturador, si le costaría mucho serlo...» (pp. 551-552).

Surge la pregunta de si los alemanes y el resto del mundo conocían estas atrocidades. Muñoz Molina escribe hábilmente en *Sefarad*: «No sabíamos porque no estábamos dispuestos a saber...» (p. 477). Si bien es cierto que los «detalles más atroces» no estaban tan difundidos; en este sentido, Heidegger, que nunca se arrepintió públicamente de su adhesión al nazismo ni lo criticó, consideraba las cámaras de gas como «una de las múltiples expresiones de la modernidad técnica», esos nimios detalles no fueron difundidos hasta que llegó el fin de

la guerra. Claro que, como afirman las voces de *Sefarad*, ese intento de escapar de la complicidad es inútil.

Antonio Muñoz Molina se vuelve a presentar como alguien a quien toda percepción se le transforma en un pensamiento mediado por el lenguaje. Por eso, el capítulo I, SACRISTÁN, remite a *Beatus ille*, al espacio de Úbeda en el que ya consiguió una posición, digamos, optimista con relación al mundo o al mercado, al margen de la línea trágica de los personajes o de lo que narre en cada momento. El yo no encuentra su pasado ni su presente. Aunque también existe otra posibilidad para enfrentarse con la carencia: el arte, la literatura. Porque el pasado –incluso el de la historia de la desgracia nazi– tiene un carácter, digamos, cósico, existe en sí: «Vivir en él, en el pasado, que más quisiera yo» (p. 23). El problema es que un yo –y sus múltiples voces, como ocurre en *Sefarad*– nunca está legitimado: ni por la sociedad o la historia ni por la percepción que tiene de sí mismo (ni siquiera ser miembro de la RAE sirve). El yo, pues, ni se afirma ni se destruye, se despatetiza en la escritura.

Sonia Fernández Hoyos



Tarsila do Amaral: *Morro de favela* (1924)

América en los libros

En otro orden de cosas, *Fogwill, Barcelona, Mondadori, 2001, 195 pp.*

Su nombre completo es Rodolfo Enrique Fogwill, pero prefiere firmar Fogwill «probablemente por una especie de megalomanía. ¿Quién dice Guillermo Federico Hegel?» Mondadori ha publicado en España otras dos obras suyas: *Cantos de marineros en la Pampa* y *La experiencia sensible*. No sólo es un singular novelista que sostiene que «no habría que privarse de escribir novelas /.../ Especialmente cuando urge la certidumbre de que cualquier otra cosa que uno emprenda tendría aún peores resultados», sino también crítico, ensayista, cuentista y poeta. Lector, entre otros, de Weber, Lévi-Strauss, Jünger, Gandolfo, Saer, Briante y Borges, es un escritor admirado por unos y denostado por otros a los que no duda en contestar (cuando Piglia le acusó de ser «el Guillermo Patricio Kelly de la literatura», Fogwill respondió: «dentro de 50 años van a preguntar ¿quiénes serán ese Piglia y ese Kelly que se pelean por Fogwill?»). En cualquier caso es un autor que no deja indiferente. Desconcierta, sorprende y causa extrañeza porque le gusta ir en contra de lo que el lector espera.

En otro orden de cosas, como dice su autor, «sea una novela, un relato o un mero equívoco literario», es la crónica de un periodo de Argentina: 1971-1982, años que dan título a los diferentes capítulos de este relato sobre los que el autor proyecta parte de su vida. A lo largo de estas páginas desfilan un montón de personajes, generalmente sin nombre propio; sabemos que son hombres o mujeres, él o ella, compañeros, los peones, uno de bigotitos... pero será el orden del personaje que se imponga definitivamente, mientras que las cosas que lo determinan y lo hacen posible resultan incomprensibles.

Fogwill parte de la idea de que «el mundo es lo que sucede fuera del alcance de toda voluntad», para ofrecernos una novela de irritante estructura y cuidada escritura. Texto perspectivístico que va de la relación de una pareja, a la revolución, al trabajo del obrero, al empresario, a los funcionarios, expertos en cultura, responsables de la globalización de Sudamérica. Todo ello contribuye a descubrir el pesimismo de este escritor convencido de que «ninguna diferencia, por notable que fuese, modificaría las cosas en lo fundamental».

Fogwill atribuye una condición azarosa a la escritura «porque jamás

sabremos qué cara del mundo emergerá al cabo de tanto trabajo dilapidado de escribir». *En otro orden de cosas*, además de perplejidad, permite considerar a este escritor como un transformista de la ficción que no duda en pasar revista de una manera mordaz a doce años fundamentales de la historia argentina, aspectos que definen al autor de *Los pichiciegos* como un narrador vigoroso, incómodo y provocador, al que, quizá, pueda achacársele un estilo frío al haber proyectado, demasiado, sobre el lenguaje el tono del ensayo. Un escritor atípico incluso en lo personal (comenzó siendo sociólogo para convertirse en investigador de mercados, coqueteó con la guerrilla, estuvo preso y actualmente es asesor de una fábrica de golosinas chilena) que confiesa: «sólo me importa escribir. Tal vez escribo porque busco la verdad».

Nombre falso, *Ricardo Piglia, Barcelona, Anagrama, 2002, 189 pp.*

Esta excelente y única colección de relatos, confirma, sin lugar a dudas, a Piglia, no sólo como uno de los escritores más consistentes, sino como uno de los escritores imprescindibles de la actual narrativa argentina. Seis relatos de incalculable valor que van de lo irreverente e iconoclasta literario, al respeto por la tradición y a la experimentación más original y personal. Aspectos que denuncian a un escritor-esponja, siempre abierto y siempre en duda con la estética. Son relatos a los que, conscientemente, Piglia conduce al límite y en los que rompe con las fronteras entre los géneros, hasta el punto de que se entremezclan el escritor y el crítico literario, lo autobiográfico y ficcional, obligando al lector a leer de otra manera.

Fiel a la preferencia por títulos construidos a base de sintagmas nominales breves, Ricardo Piglia ensancha con su permeable lucidez las fronteras de la ficción al hacer confluir el documento histórico con la literatura, la ambigüedad entre lo apócrifo y lo verídico, gracias a una forma de variados registros lingüísticos. El autor de *Respiración artificial*, se inspira en hechos reales, escribe sobre historias que ya existen, lo cual es para él «un modo de afirmar la autonomía de la literatura». Piglia piensa que al tener la realidad «una lógica esquiva», resulta más difícil «contar hechos verídicos que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes», pero, por otro lado, el escritor argentino sostiene que «puedes violentarla con la ficción».

No deja el autor de *Prisión perpetua* de volver a reflexionar, con punzante ironía, en el relato que da título al volumen, sobre la escritura («la literatura es una falsificación.

Los escritores no pueden escribir si no copian /.../ si no roban: ahí tiene un retrato del escritor argentino»); los críticos literarios, que son «como detectives, como administradores del arte cuya función es la de regular la circulación y la venta de libros en el mercado. Todo crítico es un escritor fracasado». Este relato se mueve entre la investigación literaria, no faltan citas, hipótesis, lecturas, notas a pie de página, aspectos que traen ecos borgianos, y la ficción, pero, sobre todo, *Nombre falso* es un homenaje a otro escritor argentino, Roberto Arlt al que Piglia rescató para incluirle en la tradición literaria argentina.

Espléndido libro de maravillosa concisión e intensidad, pero, también, de una inquietante y extraña tensión entre ficción y realidad, quizá porque para el autor de *Formas breves*, «lo real es una red incierta de versiones y testigos múltiples». En definitiva, un volumen al que Piglia, como es característico en él, se ha entregado con alma y vida desde la certidumbre de que «se escribe desde donde se puede leer».

Los Ángeles-Sur, *Carlos Rubio Rosel, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001, 181 pp.*

Al escritor mexicano Carlos Rubio Rosel (1963), colaborador de diarios como *El Nacional, La Jornada* o *Punto* y corresponsal en Madrid del mexicano *Reforma*, se le nota el oficio del periodismo. Según él, la profesión le ha enseñado «la endeble frontera entre realidad y ficción y cómo ésta puede apropiarse de la realidad y transformarla en literatura».

Un ajuste de cuentas y el deseo de venganza, vertebran esta trepidante narración. A velocidad desenfrenada, el Pocho, un chicano hijo de inmigrantes mexicanos, buscará a los culpables del encarcelamiento de su hermano. A bordo de un Mustang escarlata de 1968, recorrerá a 180 km. por hora la autopista panamericana. Un viaje que le llevará de Estados Unidos a Méjico, Guadalajara, Guatemala, Tegucigalpa, Honduras, Costa Rica, Panamá y Colombia. Periplo que podría resumirse en un binomio enfrentado: Estados Unidos «bestia hambrienta que lo devoraba todo /.../ y cuyo máximo poderío se cimentaba en el robo, la codicia, el engaño y la fuerza militar». Un lugar constituido por demenciales ciudades, un país de encontrados sentimientos raciales, en el que te conviertes en sospechoso por tus rasgos físicos. Un estado criminal y delincuente contrapuesto a Sudamérica diversa, unida por una cultura común: la precolombina, formada por ciudades fronterizas de paso, sin ley, de chabolas improvisadas, habitadas por yonquis, guetos de inmigrantes

ilegales, traficantes, delincuentes, marginados, revolucionarios y militares, de redes criminales y conexiones con mafias europeas y asiáticas. Lugares para malvivir, en donde «cada cual debe hacerse su propia patria, pues a fuerza de incertidumbre han aprendido que el sistema no les dará nunca nada». Una Latinoamérica definida por su exuberante vegetación pero amenazada de extinción.

En estas 181 páginas suceden kilómetros de aventuras que recuerdan la novela negra norteamericana, con una diferencia: ahora el héroe es un chicano lleno de pasado y nostalgia, discriminado y con unas raíces muy asentadas en la tierra de sus antepasados. Un modo de contar a lo Kerouac que nos conduce, inevitablemente, a su novela *En el camino*, así como a la influencia del cine. No en vano Carlos Fuentes ha definido *Los Ángeles-Sur* como la primera *road novel* en lengua española, lo que hace de ella una novela muy cinematográfica.

El Pocho convencido de que una sensación de maldad va ligada a todo lo terrestre, vivirá obsesionado para cumplir su venganza, deseo que le negará la posibilidad de encontrar otras salidas y razones para vivir. Sólo, gracias al encuentro con un indio tarahumara, dará con la clave que le llevará al descubrimiento de los misterios interiores y al reconocimiento de la inutilidad de la venganza.

El mundo ha vivido equivocado, *Roberto Fontanarrosa, RBA, Barcelona, 2001, 261 pp.*

Roberto Fontanarrosa, más conocido por el apodo El Negro, escritor y dibujante argentino (Rosario, 1944), no sólo es el humorista favorito de Les Luthiers, sino de miles de latinoamericanos, debido, entre otras razones, a dos de sus personajes más célebres: Inodoro Pereyra y Boogia, El Aceitoso. Autor de nueve libros de cuentos y dos novelas, acaba de publicar en España *El mundo ha vivido equivocado*, una colección de veintisiete relatos que confirman no sólo la maestría de este popular y genial dibujante del diario argentino *Clarín*, sino el hecho de que el terreno donde mejor se mueve este narrador es el de la brevedad y la concisión, afirmación avalada por la definición que del cuento da el mismo Roberto Fontanarrosa: «un cuento es el desarrollo de un hecho muy puntual, de corto aliento», y sostenida en estos relatos que, como relámpagos, deslumbran al lector.

Con agudeza e ingenio, Fontanarrosa se manifiesta implacable crítico con la situación actual argentina, con las ansias investigadoras, con los grandes acontecimientos históricos, con los héroes nacionales, con la literatura, sobre todo la virtual, con la solemnidad del prestigio literario, con el amor, con los fracasos, con las frustraciones, pero realiza

una defensa de la argentinidad y del fútbol, su gran pasión.

En clave de humor y parodia, Fontanarrosa plantea en sus relatos situaciones dramáticas límite que conducen a un final inesperado, sorprendente y, casi siempre, risueño, como en el caso de la prostituta que a medida que se va desnudando y acercándose al adolescente que la está mirando aterrorizado le dice: «hay cosas que un hombre tiene que saber. Los Reyes Magos son los padres». Es en esa vuelta de tuerca final en donde la originalidad de este escritor no deja lugar a dudas.

Fontanarrosa tiene una intuición especial para ver el lado cómico, absurdo y ridículo de las situaciones más dramáticas, aunque, como confiesa, hay temas «sobre los que no apetece hacer chistes. Los desaparecidos, por ejemplo». Se trata de relativizar las desgracias y darles la importancia que se concede a cualquier contratiempo callejero y aprovechar las crisis por que «son buenas para el humor».

El estilo de este escritor se nutre «de las contradicciones y defectos», a la vez que de aspectos que no son considerados literarios: la historieta y el fútbol. Lo que hace Fontanarrosa es contar historias, aunque «eso no quita que tenga una necesidad casi física de dibujar. Dibujar es previo. Los niños dibujan, incluso, antes de empezar a hablar».

La escritura de estos cuentos remite a las greguerías, al aforismo que define como «un elefante encerrado en un dedal», al juego de palabras, al humor negro, al error intencionado, a la pirueta verbal, a la ironía («Dijo el hipopótamo a su hijo: 'Y Dios nos hizo a su imagen y semejanza'»), a la sencillez y a la oralidad. Un estilo que se resume en el consejo que el propio Fontanarrosa da a su hijo cuando éste le pregunta cómo escribir y él le responde: «pensá cómo se lo contarías a tus amigos».

Pasan muchas cosas en estos relatos, pero, sobre todo, cada cuento, desde su brevedad se convierte en una emoción intensa y deslumbrante que no olvida tener en cuenta ese instante en el que la vida te obliga a elegir.

Milagros Sánchez Arnosi

El amor cambia, *Carlos Dámaso Martínez, Alción Editora, Córdoba, 2001.*

En la línea de la excelente tradición cuentística argentina, estos relatos cortos, recorridos por la ambigüedad, la anuncian desde el mismo título. ¿Es el amor el que cambia, es decir, que ya no es el mismo de antes, o el amor es el que nos cambia? Y, en este caso ¿cómo?

Jugando, pues, con un sintagma familiar pero resbaladizo, el título nos abre un universo en el que gente

como nosotros no entiende bien qué pasa con sus vidas. Hay casi siempre una pareja de amantes, muchas veces furtivos; son viajeros o gente de vacaciones o turistas o meros veraneantes. Gente instalada en el mundo, pero también de paso, en tránsito. Y, en esas situaciones, hay una dependencia de la realidad, pero también una suspensión de ella, puesta entre paréntesis.

Taxis, ómnibus, trenes, barcos, medios de transporte y de obligada convivencia, crean el ámbito donde se desarrollan las historias. O una pasajera habitación de hotel, o el pasajero departamento de una amante ocasional. En ese ambiente inestable, para nadie desconocido, pero que tampoco es el lugar donde vivimos, se suspende el tiempo y la verosimilitud, y se producen hechos que no son en sí tan extraños: los va haciendo extraños la interpretación del personaje. Lo dudoso, lo increíble y lo fantástico, nacen como nunca de la mirada del narrador.

La vapuleada condición humana, y la argentina a la vez, están presentes en todos los cuentos, ya que se desprenden los acontecimientos políticos de las últimas décadas, no como motivos o asuntos, ni como reiterada mención, sino como telón de fondo de una realidad que se trasluce para indicarnos que, sin ella, las historias no serían posibles.

El libro está impregnado, también, de literatura. En algunos momentos, inclusive, está parodiándola o reescribiéndola, como en «El Kadmon», un homenaje a «El Aleph», donde, siguiendo los pasos del primer narrador, se describen las peripecias de otro, situado hoy, y en busca de un objeto no menos deslumbrante que aquella letra emblemática. O de una prisión de palabras que crea la ilusión fantástica.

«¿Quién de nosotros escribirá *el Facundo*?». Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986), *José Luis de Diego, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001, 320 pp.*

El período que se investiga es crucial, muy representativo de un momento clave en la vida, las ideas y la literatura argentinas. Precedida por el golpe de estado de 1966, la censura política, el asalto a la Universidad y la expulsión de todo pensamiento democrático de su seno, la década ingresa y se prolonga con las acciones armadas en varios países latinoamericanos, las dictaduras del Cono Sur, nuestros exilios.

Describir e interpretar esa época, sus conflictos, sus ideales, sus luchas, sus vivos, sus muertos; de tantas proyecciones ideológicas y políticas, y también estéticas y literarias; de tantas vinculaciones con el presente, no es tarea liviana. De Diego se interna en ese terreno

minado, y sale fortalecido, porque ha sabido adentrarse con minuciosidad, sin omitir detalle, publicación o debate importante, con un arsenal de fuentes y de datos enorme; porque su enfoque es objetivo y es crítico.

La producción literaria fue cuantiosa y diversa, y sus líneas fundamentales son bien señaladas, así como los problemas y las perspectivas que aún hoy están abiertos: qué narrar, desde dónde, qué lugar ocupa la novela en el campo literario, con la perdurable insistencia de «lo real»: «una dimensión que es menester explorar, problematizar y *densificar*, exponiendo su carácter enigmático e irreductible». Qué papel juega, en consecuencia, la representación, ante «el abandono de motivaciones históricas o psicológicas como órdenes *previos* a su elaboración discursiva».

Y, sobre todo, dónde queda la política, ante la caída de las estéticas tradicionales, vanguardistas o progresistas. Acaso «en una *política de la escritura*, permanentemente atenta no sólo a los modos de situarse en una tradición que reconoce como propia, sino también plenamente consciente de los modos de circulación material de los bienes simbólicos en el mercado». Un trabajo escrito sin la pesadez de cierta prosa ensayística y crítica, que mantiene la tensión de las ideas y el interés por ellas.

Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina, *Nicolás Rosa (editor), Editorial Biblos, Buenos Aires, Octubre de 1999, 363 pp.*

Partiendo de la premisa «La literatura es un 'monumento' y simultáneamente un 'documento' que es el objeto de lo que llamamos 'epigrafía social'», y de que ella es «el fondo de toda historia», el editor y los colaboradores de este volumen tienden a desenmarañar los complicados vínculos existentes entre historia y literatura y, principalmente, los que se anudan en el plano nacional. Ello, mediante una historia de la crítica literaria que le pasa revista desde sus momentos fundantes hasta los actuales.

En la primera parte del libro, sobresale naturalmente el espacio dedicado a Ricardo Rojas, para quien, según Laura Estrin, «la historia literaria origina la nación», puesto que, de manera constante, se unen «en el proceso ascencional de la historia social cuyo progreso nacional el arte individualiza». En medio de un panorama que, antes de él, se conforma en ausencia concreta de obras, invirtiendo la lógica tesis «la crítica es subsidiaria de una literatura», y que preguntaba «desde dónde construir una tradición».

La segunda parte se consagra a analizar especialmente el trabajo crítico de David Viñas («crítica

explícita y enfáticamente historizada»), quien «toma la política como eje organizador de sus textos», la crítica sociológica de Adolfo Prieto, la del «excéntrico» Jaime Rest, la «polifagia crítica» de Oscar Masotta, los trabajos de Enrique Pezzoni, así como los de algunos críticos más actuales (Piglia, el propio Rosa, Sarlo), con la aclaración elegante (y poco convincente) de que las omisiones «no siempre son tales».

Además, el libro plantea problemas fundamentales, como «la dificultad de definir el estatuto de la literatura en la circulación de la semiosis social y el problema cualitativo de su enseñanza: para qué y por qué se enseña la literatura y, más profundamente, si ésta es enseñable». Responde también a la necesidad de sistematizar un trabajo crítico que ya lleva décadas de práctica discursiva, y al objetivo de observarlo y juzgarlo desde una óptica declaradamente política.

La radio del siglo XXI. Nuevas estéticas, *Ricardo M. Haye, Ediciones CICCUS-La Crujía, Buenos Aires, abril de 2001, 176 pp.*

En estos tiempos de velocísimos cambios de los parámetros tecnológicos y culturales, conviene preguntarse, como lo hacía Ricardo M. Haye en su libro anterior, *Hacia una nueva radio* (1995), si se puede hablar de «una teoría de la radio» y, en caso positivo, «¿cuáles son sus elementos constitutivos?». A partir de la convicción de que «difícilmente, la radiofonía pueda ser una producción individual», y de que la radio «es algo bastante más complejo que el instrumental electrónico instalado en un edificio con antena», emprende ahora un examen semiológico de este medio de comunicación, en un libro concebido para un público amplio, pero también para estudiantes avanzados y futuros profesionales.

Fundado en su experiencia, en una vasta labor profesional y docente, y en un saber asentado en una copiosa y pertinente bibliografía, Haye realiza un minucioso análisis del discurso radiofónico y de sus elementos (música, palabras, efectos sonoros, silencios) así como de los contenidos, en lo que trata de ser un estudio de la comunicación radiofónica total. Los temas de conservación cotidiana, las emociones individuales, la utilidad potencial y real del medio, y el deleite que puede procurar, se suman a la «información, interpretación u opinión», ya que «existen también numerosos mensajes que pretenden fundamentalmente el entretenimiento o la formación cultural de las audiencias, categorías a las que el término 'periodístico' les resulta estrecho».

La tensión que recorre el libro es la de dirimir si se trata de «un reino en peligro», es decir, si la radio tiene hoy algún futuro. Pregunta clave a la que el autor responde con un entusiasmo lúcido aunque no inocente. Si «lo que parece en riesgo es la especificidad funcional de la radio», es decir, la información por excelencia, pueden preservarla de una competencia devastadora las búsquedas en lo local y regional para mantener o suscitar identidad comunitaria, y el inaugurar «modos narrativos adecuados a los tiempos que corren».

Mario Goloboff

El fondo de la maleta

Libertad

La señora Catherine Millet ha conseguido con su libro *La vida sexual de Catherine M.*, (en traducción de Jaime Zulaika lo ofrece Anagrama de Barcelona) vender 300.000 ejemplares en Francia y versiones a veinte lenguas. La estadística tiene que ver con el tema del libro: la frecuencia coital de la autora y el número de sus compañías orgiásticas y lechos plurales. Veinte *partenaires* en una hora, guirnaldas de cuerpos de ambos sexos, anonimato promiscuo.

Madame Millet descubrió tarde, a los 35 años, el placer sexual. Luego, prescindió de él en sus pobladas experiencias. No le place, no desea, menos aún ama, ya que el otro es una masa de individuos desconocidos. Pareciera que busca el gozo de la sumisión voluntaria, pero no al varón ni a la mujer dominante, sino al número. Algo tan concreto y palpable, tan sensible y sensual como el encuentro de los cuerpos, se vuelve en ella algo abstracto: la estadística. Sus experiencias no van al *Libro de buen amor*, ni al *Libro del amigo y el amado*, ni a *La vida nueva*, ni siquiera a las agitadas alcobas del marqués de Sade o a los libertinos conventos del caballero Casanova. Van al *Libro Guinness de los records*, donde se registra al atleta que salta más alto o al glotón que engulle más huevos fritos por día.

Ignoramos si los detalles que proporciona Madame Millet son fidedignos o constituyen un paisaje fantástico. Para el caso, da lo mismo. Su texto es un síntoma de esa libertad indiferente e intranscendente (por ello: inhumana) que caracteriza a ciertas expresiones culturales del mundo postmoderno. No sólo hemos conseguido separar el sexo del amor, como en el peor de los puritanismos, sino que lo hemos sometido a la compulsión del campeonato y lo hemos apartado del placer, el deseo, la entrega, el don y la comunión. Lo hemos sexualizado en el sentido de seccionado, hasta cortarlo de sí mismo y convertirlo en el resto de una ceremonia profana de aniquilación.

Colaboradores

HUGO ABBATI OCHOA: Psicoanalista y ensayista argentino (Ronda).
JORGE ALEMÁN LAVIGNE: Psicoanalista y ensayista argentino (Madrid).
CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid).
SEGIO BAUR: Diplomático y crítico de arte argentino (Madrid).
JORGE BELINSKY: Psicoanalista y ensayista argentino (Barcelona).
AÍDA BUENO SARDUY: Antropóloga española (Madrid).
SONIA FERNÁNDEZ HOYOS: Crítica literaria española (Granada).
EDUARDO FOULKES: Psicoanalista y ensayista argentino (Madrid).
JOSÉ FUSTER RETALI: Crítico cinematográfico argentino (Buenos Aires).
MARIO GOLOBOFF: Escritor argentino (Buenos Aires).
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista y crítico literario venezolano (París).
MAY LORENZO ALCALÁ: Diplomática y crítica de arte argentina (Madrid).
CARLOS JAVIER MORALES: Ensayista, poeta y crítico literario español (Madrid).
JOSÉ MANUEL PÉREZ-PRENDES MUÑOZ-ARRACO: Historiador español (Universidad Complutense, Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Madrid).
LOIS VALSA: Crítico teatral español (Madrid).

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

Boletín de la
INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

N.º 44

Adolfo Sotelo Vázquez • Juan Manuel Díaz de Guereñu • Martín Rodríguez-Gaona
Marilar Aleixandre • Capi Corrales • Mar Vilar • Juan Velarde
Carlos Thiebaut • Juan Marichal • Vicenta Cortés
Alfredo Rodríguez Quiroga • Manuel Mindán Manero • Diego Catalán
Elvira Ontañón • Santos Casado • Isabel Vilafranca
Juan Francisco García Casanova • Conrad Vilanou • Carlos Wert

Director: Juan Marichal



Número suelto
España: 5,40 euros (900 ptas.)
Extranjero: 9,60 euros (1.600 ptas.)

Suscripción (*cuatro números*)
España: 18 euros (3.000 ptas.)
Extranjero: 31,25 euros (5.200 ptas.)

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
28010 MADRID

Con el patrocinio de



CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto...	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto...	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto...	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto...	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto...	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

En el centenario de Luis Cernuda

Gemma Suñé Minguella
Raquel Velázquez Velázquez
Adolfo Sotelo Vázquez
Ángel Prieto de Paula
Irma Emiliozzi
Jordi Amat
Jordi Doce



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES







5 euros